

Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4

# Materialitet

**Michael Yonan**
Från material till materialisering: att beskriva materialiteten hos en Sèvres-tekanna från 1700-talet

**Elin Manker**
*Triton* och tillverkningens materialitet: Att använda nätverksteori i en objektsanalys

**Sabrina Norlander Eliasson**
Material som process: Mening och metod i teknisk konstvetenskap

**Mårten Snickare**
Föremålens biografier och sociala liv: En samisk ceremonitrumma på Nordiska museet

**Anna Bortolozzi**
Materiell estetik i Gunnar Asplunds Stockholms stadsbibliotek

**Anna-Maria Hällgren**
Skulptur som geologi: Michael Heizers *Munich Depression* (1969)

Redaktörer
Elin Manker & Mårten Snickare

STOCKHOLM UNIVERSITY PRESS

# Materialitet

## Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4

*Elin Manker & Mårten Snickare (red.)*

STOCKHOLM UNIVERSITY PRESS

Published by
Stockholm University Press
Stockholm University Library
Universitetsvägen 10
SE-106 91 Stockholm, Sweden
www.stockholmuniversitypress.se



Supporting Agency: Längmanska kulturfonden
Sven och Dagmar Saléns vetenskaps- och kulturstiftelse

First published 2023
Cover designed by Christina Lenz, Stockholm University Press
Cover image: Åsa Elzén och Malin Arnell "Skogen kallar – Ett oändligt kontaminerat samarbete eller Dansandet är en form av skogskunskap. Utsträckning #2", (detalj) 2020. Installationsvy från utställningen "Experimentalfältet" på Accelerator 2021. Foto: Christian Saltas. Licens: CC BY-NC-ND

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA) (ISSN 2002–6463)

ISBN (Paperback): 978-91-7635-226-7
ISBN (PDF): 978-91-7635-227-4
ISBN (EPUB): 978-91-7635-228-1
ISBN (Mobi): 978-91-7635-229-8

DOI: https://doi.org/10.16993/bch



Suggested citation:
Manker, Elin & Snickare, Mårten (red.) 2023. *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: https://doi.org/10.16993/bch. Licens: CC BY-NC

To read the free, open access version of this book online, visit https://doi.org/10.16993/bch or scan this QR code with your mobile device.

# Basic Readings in Culture and Aesthetics

Basic Readings in Culture and Aesthetics (BaRCA) (ISSN 2002–6463) is a peer-reviewed series of monographs and edited volumes published by Stockholm University Press. BaRCA provides a publishing platform for academic textbooks built on high-quality research mainly within the disciplines of Art History, Heritage Studies, Curating Art, History of Ideas, Literary Studies, Musicology, and Performance and Dance Studies.

It is the ambition of BaRCA to place equally high demands on the academic quality of the manuscripts it accepts as those applied by international academic publishers of a similar orientation. BaRCA accepts manuscripts in English and Swedish

## The Editorial Advisory Board of the Department of Culture and Aesthetics

## Titles in the series

1. Hedlin Hayden, Malin & Snickare, Mårten (red.) 2017. *Performativitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: https://doi.org/10.16993/bal. License: CC BY 4.0
2. Hayden, Hans (red.) 2019. *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: https://doi.org/10.16993/baw. License: CC BY 4.0
3. Bergwik, Staffan, Holmberg, Linn & Dirke, Karin (red.) 2022. *Konsten att kontextualisera: Om historisk förståelse och meningsskapande*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: https://doi.org/10.16993/bbt. License: CC BY 4.0

4. Petersson, Sonya & Hedlin Hayden, Malin (red.) 2022. *Semiotik. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: https://doi.org/10.16993/bbv. License: CC BY 4.0
5. Manker, Elin & Snickare, Mårten (red.) 2023. *Materialitet. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: https://doi.org/10.16993/bch. License: CC BY-NC

# Inledning till bokserien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*

## Malin Hedlin Hayden (serieredaktör)

*Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* är en läroboksserie som vänder sig till dig som studerar konstvetenskap eller andra närliggande vetenskaper. Seriens syfte är att visa hur teorier också är metoder för att förstå och tolka den mångfald av bildfunktioner och estetiska uttryck som studier i konstvetenskap inkluderar. Därför innehåller varje volym texter som lyfter fram *hur* man kan tillämpa teoretiska begrepp i konkreta tolkningssituationer. Medan inledningskapitlen presenterar det aktuella teoretiska fältet, tidigare forskning, nyckeltexter samt volymens syfte och innehåll, utgör sedan varje enskilt kapitel en kortare fallstudie av till exempel konstverk, byggnader, föremål och olika bildfunktioner. Därmed är det själva tillämpningen av de teorier och metoder som generellt ingår i konstvetenskapliga kunskapsprocesser som fokuseras. Därför spänner också valen av studieobjekt över olika historiska epoker och vitt skilda visuella uttryck. Med dessa kombinationer av analysobjekt och specifika begrepp vill vi tydliggöra hur teoretiska begrepp aktiveras som tolkningsverktyg. Serien syftar till att vara ett pedagogiskt komplement till teoretiska och metodologiska handböcker och originaltexter som introducerar de olika metoder och teoretiska fält som vi inom ämnet ofta använder oss av. Vi som skriver är alla forskare och lärare i konstvetenskap och våra fallstudier har sin utgångspunkt i vår egen forskning.

I serien (som är en underserie i bokserien *Basic Readings in Culture and Aesthetics*) har tidigare utkommit:

- Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare (red.), *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1*, Stockholm, Stockholm University Press, 2017. DOI: https://doi.org /10.16993/bal. Licens: CC BY 4.0
- Hans Hayden (red.), *Kontextualisering: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 2*, Stockholm, Stockholm University Press, 2019. DOI: https://doi .org/10.16993/baw. Licens: CC BY 4.0
- Sonya Petersson & Malin Hedlin Hayden (red.), *Semiotik: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 3*, Stockholm, Stockholm University Press, 2022. DOI: https://doi.org/10.16993/bbv. Licens: CC BY 4.0
- Elin Manker & Mårten Snickare (red.), *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023. DOI: https://doi.org/10.16993/bch. Licens: CC BY-NC

# Riktlinjer för sakkunniggranskning

Alla böcker som är publiceras på förlaget Stockholm University Press är sakkunniggranskade. Varje bokförslag skickas till ett redaktionsråd av experter inom ämnesområdet för en första bedömning. Om redaktionsrådet och förlagskommittén anser att förslaget är av god kvalitet, accepteras det för vidare hantering. Det fullständiga bokmanuset granskas i sin helhet av minst två oberoende experter.

För att undvika intressekonflikter under granskningsprocessen har redaktörerna för denna antologi, Malin Hedlin Hayden och Sonya Petersson, inte varit delaktiga i några beslut eller rekommendationer i sina respektive roller som huvudredaktör för bokserien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*, och som sammankallande för redaktionsrådet för *Basic Readings in Culture and Aesthetics* (BaRCA).

En utförlig beskrivning av förlagets riktlinjer för sakkunniggranskning finns på webbplatsen: https://www.stockholmuniversitypress.se/site/peer-review-policies/

Enkel och öppen sakkunniggranskning har tillämpats på manuskriptet för den här boken, det vill säga att den ena granskaren har varit anonym medan den andra varit känd för författarna under granskningsprocessen.

## Tack till granskare

Ett stort tack riktas till de tre sakkunniggranskarna som bidragit med väsentliga synpunkter för manuset till den här boken.

# Innehåll

# Bildförteckning

# Inledning

*Elin Manker & Mårten Snickare*

Under 2021 visades en skulptur av Åsa Elzén och Malin Arnell på Accelerator, Stockholms universitets konsthall, med den långa titeln ”Skogen kallar – Ett oändligt kontaminerat samarbete eller Dansandet är en form av skogskunskap. Utsträckning #2” (bild 1).[1] Skulpturen består av bearbetat och obearbetat trä som sammanfogats till en ojämn, spetsig triangel: omålade grånade brädor, brädor



**Bild 1.** Åsa Elzén och Malin Arnell, *Skogen kallar – Ett oändligt kontaminerat samarbete eller Dansandet är en form av skogskunskap. Utsträckning* #2, 2020, trä, bearbetat trä, industriprocessat trämaterial. Foto: Christian Saltas (CC BY-NC-ND).

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Manker, Elin & Snickare, Mårten, ”Inledning”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 1–20. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.a. Licens: CC BY-NC

målade eller laserade i grönt, rosa och svart, delar av möbler och rumsinredningar tillverkade i olika industriprocessade trämaterial. På något som kan ha varit en bordsskiva, klädd i ljus faner, har någon skrivit ”Kastas” med hastiga tuschbokstäver. På ett par vitmålade brädor med gångjärn, förmodligen dörr- eller fönsteromfattningar, står det ”Hus 4.9” tillsammans med några svårtolkade bokstavs- och sifferkombinationer.

Knotiga grenar och stubbar tjänar som ben för skulpturen – en stubbe sticker upp genom brädor och möbeldelar i skulpturens mitt. Höjden och den stadiga konstruktionen tycks bjuda in betraktaren att sätta sig på verket, eller rentav kliva upp på det, och faktum är att detta var tillåtet under utställningen på Accelerator. Till skillnad från i de flesta konstutställningar bjöds alltså besökaren in att relatera till konstverket med fler sinnen än bara synen. Framförallt känseln – skillnaden mellan att stryka med handen över en stubbes skrovliga bark och en slät bordsskiva – men också lukten av trä och ljuden som uppstår när någon slår eller går på de olika materialen. Och, inte minst, det haptiska sinnet – det vill säga människors förmåga att känna sina kroppsdelars position och rörelser och i förhållande till varandra och till den omgivande världen – som aktiverades för den som tog klivet upp på skulpturen och rörde sig på dess ojämna yta.[2] Med andra ord uppmuntrades besökaren i utställningssammanhanget att relatera till, och reflektera över, konstverkets *materialitet* i minst lika hög grad som dess *visualitet*.

Material och hapticitet har varit väsentliga faktorer genom konstens hela historia, inte minst för konstnärer som huggit marmorblock, spänt linnedukar, rivit pigment, eller prövat gränserna för lerans hållfasthet. Men på senare tid har ett utvidgat förhållningssätt till materialitet kunnat ses bland både konstnärer och konstinstitutioner där något utöver material, teknik och kulturell tillhörighet står på spel – skulpturen ”Skogen kallar…” är bara ett aktuellt exempel.[3] Ett annat är ”Nymaterialism”, en utställning på Bonniers konsthall i Stockholm 2018 som ville utmana gränserna mellan konceptuell konst och hantverk genom

att låta konstnärers meningsskapande bearbetande av lera, trä, textil och andra material stå i centrum.[4] Ytterligare ett är ”Entangle. Konst och fysik” som visades på Bildmuseet i Umeå 2018–2019 där konstnärerna i sina verk reflekterade över koncept som materia, ljus, gravitation, tid och rum.[5] Även inom konstvetenskapen har materialitet som teoretiskt perspektiv uppmärksammats alltmer under det senaste decenniet.[6]

Men när vi skriver om ”material” och ”materialitet” idag, vad är det då som avses? Hur kan vi tala om materialitet i svenska termer (den mesta forskningslitteraturen är på engelska)?[7] Och hur fungerar materialitet som en teoretisk tillämpning specifikt inom konstvetenskapen? Om det handlar den här boken.

## Material och materialitet

Studenten på en konstvetenskaplig utbildning möter tidigt metoder för bildanalys. Några metoder som ofta presenteras är ikonografi, formalanalys och semiotik. Dessa innebär, enkelt uttryckt, att olika tecken, symboler och motiv i bilderna tolkas i relation till betydelser de tänks ha i samhället (med ”bilder” avses här och fortsatt bilder i vid bemärkelse; såväl måleri som skulptur, fotografi, arkitektur, design, rumsgestaltningar och massproducerade bilder).[8] Att tolka tecken i bilder på detta sätt är relevant, då bilder ofta fungerar som kommunikation och en sådan tolkning ger insikter i hur en bild interagerar med sina upphovsperson(er) och det omgivande samhället. Tolkningsakten ger också vidare information om såväl den tid då bilden skapades som om tider efteråt vilka på olika sätt använt och värderat (eller omvärderat) bilden.

Karakteristiskt för sådan tolkning är att den baseras på *visuell* kommunikation: tecknen betraktas och läses visuellt och bearbetas av människor och samhällen utifrån hur de erfars ”från ytan”, genom mental perception. För att knyta an till ”Skogen kallar…” som beskrevs ovan, skulle en sådan tolkning kunna fokusera på hur vi som människor uppfattar skulpturens spetsiga triangelform

och det sätt på vilket den är uppbyggd av mindre trianglar och andra geometriska former, samt på spelet mellan olika färger som möjliga bärare av symbolisk innebörd. Dessutom skulle de språkliga tecknen – ord och siffror – som återfinns på verkets yta kunna tolkas i relation till dess titel och till den kontext där det är utställt och som konstnärerna arbetar inom.

Men som nämnt lägger många konstnärer och utställningsinstitutioner idag en stor vikt också vid mer specifikt materiella aspekter hos konstverk och bilder. Sådana som inte enbart upplevs genom visuell perception utan även med andra sinnen. För att möta sådana aspekter i bilderna finns det anledning att också undersöka bilders *materialitet*.

Enkelt uttryckt kan materialitet som teoretiskt perspektiv förstås som att forskaren uppmärksammar *hur det fysiskt materiella* i en bild *har effekter* (eller *agens*) inte bara för upphovspersonen utan även för de personer och det samhälle som använder och erfar den. Det påminner med andra ord om andra metoder för bildtolkning, men genom materialitet som teori placeras de materiella aspekterna hos undersökningsobjektet i förgrunden. Hur kan vi som studerar bilder uppmärksamma det fysiskt materiella, hur kan vi utvidga vår tolkning till att röra erfarenheter bortom det visuella, till det som erfars med andra sinnen och då särskilt genom haptiska sinneserfarenheter, det vill säga genom beröring och kroppsrörelse? Och, hur har detta som erfars haptiskt betydelse för bilderna och de frågor upphovspersonerna ställer, eller de metoder de arbetar med? På vilka sätt blir det fysiskt materiella en viktig del av ett verk och därmed av dess betydelser i samhället?

För att kunna undersöka hur det fysiskt materiella har effekter krävs emellertid en utvidgad förståelse av vad ”det materiella” är utöver den vardagliga innebörden, att något är tillverkat av trä, färg, betong eller liknande.[9] Med ordet material*itet* betonas att något mer står på spel. Arkeologen Christopher Tilley har beskrivit skillnaden mellan *material* och *materialitet* som att ”alla material har egenskaper

som kan beskrivas men endast vissa av dessa material och deras egenskaper har betydelse för människan.”[10] Med det vill han förtydliga hur materialitet som begrepp står för en teoretisering av relationen mellan människor och materiella objekt, inklusive natur och råmaterial, men också få oss att betänka att alla material kanske inte alltid aktiveras i den relationen. Framför allt pekar han ut hur materialitet innebär att en tolkningsakt utförs, där forskaren betonar materialens ”sociala signifikans”, deras betydelse i människors livsrum.[11]

Beskrivna på så sätt kan material och materialitet tyckas vara en dikotomi: material föreligger i den fysiska världen och materialiteten i den mentalt reflekterande. Antropologen Tim Ingold har försökt överbrygga detta analytiska gap genom att tala om de båda termerna som ett janusansikte vilket blickar åt olika håll trots att de egentligen tillhör samma kropp.[12] Men med materialitet kommer också en tredje aspekt som är nog så viktig att framhålla: materialitetsstudier betonar alltid samspelet – *interaktionen* – hos de aktörer som studeras, ofta mellan material och människor men i ett konstvetenskapligt sammanhang också material som aktiv del i ett konstverk och i relation till konstvärlden och konstnärerna. Betoningen på interaktion innebär att den ena aktören (materialet) inte kan tolkas utan den andra (materialiteten), alla delar behövs och det är i mötet dem emellan (interaktionen) som såväl materialen som människornas agerande eller konstverken blir begripliga.[13]

Det finns ett dekonstruerande drag i materialitetsstudier. Fler aktörer i processen söks än de som vid första anblicken kan tyckas delaktiga. Materialitetsteoretiker framhåller ofta att det materiellas *agens* (dess betydelse eller effekt i en interaktion) haft en underordnad betydelse i analyser, samt att det sannolikt hänger samman med att de fysiska materialen inte, som människor eller textbaserade utsagor, har ett verbalt språk att tala genom. Arkeologen Bjørnar Olsen talar därför om materialitetsstudier som ett slags minnesarbete som handlar om att släppa fram materiella

erfarenheter.[14] Antropologen Daniel Miller uttrycker det ännu mer specifikt när han hävdar att det vore ologiskt att inte reflektera över materiella aspekter: precis som verbala språk är en given medskapare till vår förståelse av världen, är materialen det.[15] Att hitta en metod för att analysera de ”språklösa” materialen, är som Tilley påpekade, grundtanken med att tala om materialitet i analytiska termer.

För att återvända till ”Skogen kallar…” kan vi, med materialitetsteoriernas terminologi, fråga vilka andra *aktörer* den interagerar med, och vilka icke-fysiska betydelser och värden dess materialitet genererar. Genom sitt material – trä i olika grader av processande som därmed är *heterogena* material (de består inte bara av ett material utan flera, till exempel trämassa och lim sammanfogade till en spånskiva) – etablerar verket en materiell *relation* till skogen, den plats varifrån träet tagits och processats för att bli till nyttoföremål (bordsskivor, dörromfattningar, och så vidare). Materialen har så småningom betraktats som förbrukade och värdelösa, vilket antyds av texten ”Kastas” på en av bordsskivorna, men har av konstnärerna samlats ihop (i detta fall på Stockholms universitet) i form av rester från rivningar, ommöbleringar och trädbeskärningar. Material som en gång *interagerat* med forskare, lärare och studenter vid universitetet – ett arbetsbord, dörren till ett seminarierum – för att därefter definieras som skräp, har alltså nu trätt in i nya *interaktioner*; med andra konstverk i utställningsrummet, med besökarna i konsthallen, och med skogen från vilket träet en gång utvunnits. Materialen är del av en pågående, omvandlande *process* eller omloppsbana. Material är inte statiska med en gång för alla fastställda betydelser.

Även ”skogen” i verkets titel har betydelse som materialitet. På ett allmänt plan hänvisar det till skogen som en plats med vilken människor interagerat genom historien – hur lever vi med skogen idag? Men det syftar också på en specifik skog. Som den långa titeln utsäger är skulpturen en ”utsträckning” av ett annat konstverk av Åsa Elzén och Malin Arnell: en 3,7 hektar stor skog i västra Sörmland som konstnärerna arrenderar och tagit ur

produktion – det vill säga, de har tagit den ur det moderna sättet att betrakta och hantera skog som en ekonomisk resurs för att istället pröva andra sätt att relatera till skogen. Skulpturen interagerar med skogen i Sörmland genom sin titel och genom materialet den är gjord av, men också genom sin form: dess spetsiga triangel motsvarar precis formen på skogspartiet i Sörmland. Genom att sammanfoga de kasserade träbitarna till ett konstverk och sätta dem i förbindelse med skogen kan konstnärerna sägas ha återgivit materialet något av dess värde och agens; dess förmåga att interagera och ha effekter. Kanske får skulpturen betraktaren att reflektera över varifrån träet kommer, vad en skog är, och hur vi människor skulle kunna hitta andra, mindre hierarkiska sätt att interagera med den.

## Materialitet och konstvetenskap

Med materialitet *som teoretiskt begrepp* avses således något mer än material som medium – som teknik eller material. Hur materialitet i den meningen ska undersökas har emellertid inte i första hand utvecklats inom konstvetenskapen utan snarare inom fält som antropologi, arkeologi, sociologi och genusstudier (de forskare som refererades ovan är också antropologer och arkeologer). Materialitet är med andra ord, som så många andra teoretiska verktyg, en tvärvetenskaplig skapelse.

Inom konstvetenskapen är materialitet som nämnt inte heller något helt nytt men få studier som använder teorin är skrivna på svenska eller specifikt för ett undervisningssammanhang. I den här boken möter läsaren sex fallstudier som sammantagna vill visa några olika vägar att ta sig an materialitet i en konstvetenskaplig studie. För den som blir nyfiken på mer finns litteraturtips i varje fallstudie. Här nedan beskrivs också något om bakgrunden och tidigare forskning som anknyter till materialitet som det formuleras idag.

Ett sammanhang där materialitet som teoretiskt begrepp mer genomgripande använts inom konstvetenskapen är forskning med inriktning mot äldre tider. Möjligen

är det en konsekvens av att de konstverk eller lämningar forskare har att studera från tidigmodern eller antik tid (samt från en del utomvästerländska kulturers konst) i högre grad saknar skriftliga källor eller vittnesmål om perception (de är ”språklösa” i den mening Tilley nämnde) jämfört med föremål från senare tider. På samma sätt som inom arkeologin blir då materiella spår efter bruk, eller den relation till rummet och platsen där konstverken finns, särskilt produktiva utgångspunkter för tolkningen.[16] Likaså utgår alltmer forskning inom arkitektur- och designfältet från materialitet. I de fallen handlar studierna ofta om materialens eller gestaltningarnas interaktion med människor – med användaren av en miljö eller med val i tillverkningsprocessen. Inte sällan har också sådana studier en praktikbaserad inriktning, det vill säga delar av deras metod innebär en gestaltande process och resultatet är inte alltid en forskningspublikation.[17]

Därtill finns en längre tradition inom konstvetenskapen (från cirka 1970-tal), liksom humaniora generellt, att uppmärksamma sociala samspel där den materiella omgivningen har betydelse för människor. Inom konstvetenskap går sådan forskning ibland under benämningen ”the social history of art” och har bland annat studerat sådant som bilders betydelser i/för vardagslivet, hur bilder fungerat inom ett bredare lager än i högreståndskontexten, eller hur tillgång till, kunskap om och handel med material påverkar konstutövandet.[18] Dessa studier har medfört att närliggande frågor ställts i forskningsprocessen, som de vilka tas upp genom materialitet som teoretiskt perspektiv. Även implementerandet av genusperspektiv i forskningen (från ungefär samma tid) kan sägas ha berett vägen för senare års materialitetsstudier då genusforskning breddat vilka frågor och vilken del av samhället som undersöks.[19]

Såväl denna ”sociala konsthistoria” som genusperspektivet har genererat många publikationer som grundstudenten kanske stöter på under utbildningen och som därför kan läsas med tanke på hur väl de stämmer överens eller innebär skillnader från det materialitetsbegrepp som 2000-talet gjort till sitt: till exempel Michael Baxandalls

*Painting and Experience in Fifteen-Century Italy* (1988), Adrian Fortys *Objects of Desire* (1986), Linda Nochlins *Realism* (1972) och Janet Wollfs *The Social Production of Art* (1981).

Den konstvetare som vill anlägga ett materialitetsteoretiskt perspektiv kommer ändå, trots de inomvetenskapliga publikationerna, troligen att behöva göra utflykter till andra discipliners forskning för sina undersökningar. Det kan vara bra att reflektera över från vilken disciplin den forskare talar som man vill använda i sin studie – ämnenas specifika fokusområden färgar sannolikt av sig på hur olika forskare diskuterar materialitet.

Som en bakgrund till hur man som student kan se på den tidigare forskningen från andra discipliner vill vi nedan helt kort förankra materialitetsbegreppet i några tvärvetenskapliga tematiseringar. Vi har valt att gruppera dem i tre fält: *nätverksteorier, materiell kultur* och *posthumanism*. Denna gruppering ska inte ses som en heltäckande bild av materialitetsfältet, utan som ett utpekande av några övergripande teman vilka forskare ofta refererat till eller utgår ifrån. Det finns inte heller några vattentäta skott mellan de olika fälten och ett materialitetsperspektiv behöver absolut inte stå ensamt i en undersökning: det ska ses som en väg till analys bland flera möjliga!

## Nätverksteorier

Forskare i olika discipliner har haft olika skäl att betona materialitet i sina studier. Generellt har orsaker att göra så handlat om att lyfta fram hur processer som människor är del i även involverar annat än människor; att medvetandegöra hur människor och deras agerande är beroende av det materiella och ”icke-mänskliga” i den omgivande världen. Som beskrivet ovan är *material* ett ord för allt det fysiskt förnimbara som världen är uppbyggd av medan *materialitet* syftar på teoretiseringen av människors materiella sinneserfarenheter, och på *interaktionerna* mellan människor och den förnimbara världen. I forskares diskussioner av dessa interaktioner återkommer ofta ord som

”processer”, ”flöden”, ”nätverk”, ”aktörer” och ”relationer” för att beskriva hur människor, material och kulturella skapelser går i och ur varandra, har betydelse för varandra och interagerar. Av dessa ord har *nätverk* kommit att få en särskilt formande plats i diskussionen om materialitet. I hög grad beror det på det genomslag som sociologen Bruno Latour (med flera forskare) haft med sin ”Actor-Network Theory” (ANT). Genom att här istället tala om ”nätverksteori” vill vi betona att många varianter finns på hur man kan tala om aktörer och nätverk, specifikt ANT:s begrepp behöver inte användas.[20]

Att nätverk används så frekvent som term i materialitetsstudier hänger också samman med att det som teoretiskt grepp fungerar så väl för många dekonstruerande frågor, alltifrån att diskutera hur och varför människor och föremål interagerar, till hur material och konstnärliga uttryck sprids och cirkulerar i samhället i sin samtid. Interaktionen är, med nätverksteoretiska termer, vad som avslöjar att något har *agens* – en aktör i ett skeende har skapat en relation med något. Interaktionen är därmed också vad forskaren kan ha som mål att identifiera: när har interaktion skett, mellan vilka aktörer och med vilka följder? Bruno Latours välkända uttalande att man måste ”följa aktörerna” (”follow the actors”) avser just den handlingen hos forskaren.[21] Aktören sätts i centrum och driver forskningen framåt.

Inom konstvetenskapen kan nätverksteori också användas för att förstå hur konstverk skapar betydelse över tid. Relationer mellan olika aktörer tänks kanske i första hand som något som sker någorlunda synkront, mellan olika noder i en och samma tid. En relation kan emellertid också tänkas som något som sker diakront, med stora avstånd i tid. Låt säga att en målning som länge varit bortglömd plockas fram ur en samlings gömmor och aktualiseras som ett verk värt att studera av en konstvetare. Målningen skapar då nya relationer (genom tekniska undersökningar, kuratoriell verksamhet, artiklar, undervisning, och så vidare) kanske flera hundra år efter att den senast uppmärksammades. Målningen får i någon mening liv igen och tar

plats i det nätverk som rör konstvärlden idag (och andra nätverk som agerar med konstvärlden). I materialitetsteoretiska termer skulle man säga att målningen blivit en aktör, den interagerar. Egenskaper hos målningen – materiella såväl som visuella – gör att forskare får upp ögonen för den, att kuratorer vill ha den med i utställningar, att den blir ämne för text och undervisning. Målningen tar därtill plats som materiell artefakt i nya sammanhang och interagerar således också med nya människor, med andra målningar, i nya miljöer och i nya textsammanhang.

I sin teoretiska tillämpning utgör nätverksteoretiska ingångar på så vis en rättfram tolkningsmetod. De kan, enkelt uttryckt, fungera som en slags kartläggande verksamhet i teori och praktik, vilken synliggör nya samband och sammanhang där inte bara människor utan även aspekter av materialitet betraktas som aktörer i komplexa skeenden. En nätverksteoretisk ingång kan, så använd, också med fördel kompletteras med andra teoretiska perspektiv och då i förstone få utgöra en rent praktisk metod för att få syn på fler aktörer. Till exempel hur genus synliggörs genom de (materiellt förankrade) nätverken, eller hur olika typer av media interagerar och bidrar till hur diskurser formas också av materiella utsagor.

En viktig inspiration till det nätverksteoretiska perspektivet (och idag ofta läst även av grundstudenter) är Gilles Deleuzes och Félix Guattaris filosofi. Särskilt idén att världen måste förstås ”rhizomatiskt”, att ett flertal synvinklar behövs som ingång då sammanhangen som skapar världen är mer komplexa än att det kan förstås genom hierarkiska eller andra överskådliga orsakssammanhang.[22] I den meningen, med utgångspunkt i en filosofisk förståelse av världen, finns en närhet mellan det nätverksteoretiska perspektivet och det posthumanistiska (som behandlas nedan).

## Materiell kultur

Parallellt med den tidiga nätverksteorin, på 1980-talet, kom antropologen Arjun Appadurai fram till en liknande position när han formulerade tanken att föremål, liksom

personer, har ”sociala liv”; och att forskaren, genom att följa föremåls rörelser genom tid och rum kan få nya perspektiv på de sociala sammanhang där människor och föremål möts.[23] Antropologen Igor Kopytoff vidareutvecklade tanken till en metod som han kallade ”tingens kulturella biografi” – idag oftast kallad ”objektbiografi” (”object biography”).[24] Metoden går ut på att sätta ett objekt i centrum för undersökningen och ställa liknande frågor om objektet som de man brukar ställa om en människas liv: när och var tillkom objektet? Hur har det färdats i tid och rum? vilka viktiga stadier har det gått igenom under sitt sociala liv? Hur har det åldrats, och hur har andra aktörer (människor och föremål) relaterat till det? Metoden förutsätter en närstudie av objektet ifråga där dess material och utformning, spår av användning och slitage, materiella förändringar och tillägg blir viktiga nycklar till dess biografi.

Den antropologiska utgångspunkten och betoningen av relationen material-människa har länge varit den kanske mest utövade tillämpningen av materialitet, även inom andra discipliner.[25] Så pass etablerat är det perspektivet att det på många universitet utformats egna centra, ”Material Culture”, eller specifika kurser, ”material studies”. Forskning inom *materiell kultur*, för att använda en försvenskning av termen, rör ofta frågor som ställer materialitet i relation till konsumtion och cirkulation av föremål, historiskt såväl som idag. Att studera materiell kultur innebär därmed att diskutera hur människor relaterar till föremål och sedan agerar, medvetet eller omedvetet, utifrån att föremålen tar plats i det dagliga livet. I en materiell kultur-studie ges ofta människor ganska stark agens, och benämningen ”kultur” kopplas vanligen till att det är en av människan skapad miljö eller händelseutveckling som trots allt står i centrum för undersökningen, alternativt är den givna medspelaren, som i exemplet med Appadurais objektsbiografi där föremålen tar plats i en cirkulation i av människor skapade sammanhang. De tidigare nämnda Tilley, Miller, Ingold och Olsen och deras diskussion om

material och materialitet är exempel på forskare som verkar inom fältet, liksom ”the social history of art” (nämnd ovan) kan betraktas som en konstvetenskaplig tillämpning av materiella kulturstudier. I Sverige kan därtill etnologiska studier och kulturarvsforskning ofta placeras inom materiell kultur som forskningsfält.

Inte sällan rör undersökningarna i materiell kultur relationen med relativt vardagliga föremål och sammanhang och de svarar på frågor om hur människans livsvärldar formas och uttrycks, historiskt och idag. Men för det konstvetenskapliga fältet kan materiell kultur också innebära att rikta en studie mot hur interaktion drivs av materialen eller föremålen i de specifikt konstnärliga processerna.

## Posthumanism

Att ifrågasätta förgivettagna hierarkier är något som materialitetsforskare generellt gör. Ofta genom att utmana en gängse förståelse av världen där endast människor kan tillskrivas tolkningsföreträde och agens. I vissa sammanhang går denna fråga djupare in i forskningen. I samklang med en större medvetenhet om hållbarhetsfrågor, såväl ekologiskt som socialt, framhåller sådana forskare att vi människor borde förhålla oss mer ödmjuka inför den materiella verkligheten; att försöka leva *med* materialen som omger oss snarare än att betvinga dem eller ta dem förgivna som underkastade vår vilja och kontroll. Detta är den kanske mest livaktiga materialitetsdiskussionen idag, inom de fält som kallas *post-humanism* och *new materialism*.[26] Betydande för denna utveckling har de genusteoretiskt riktade studierna varit.[27]

I sin bok *Vibrant Matter* (2010) vill den politiska teoretikern och filosofen Jane Bennett ompröva den vedertagna relationen mellan ett aktivt mänskligt förnuft och en passiv omgivande materia.[28] Materian och tingen, hävdar hon, besitter alltid ett visst mått av oberoende, något som motsätter sig vår kontroll och undandrar sig våra tolkningsförsök. Mer än bara passiva objekt för människors

vilja och handlingar, besitter de själva agens, det vill säga förmåga att ha effekter på sin omgivning. Och, menar Bennett, det är inte bara tingen som därmed är mer lika oss människor än vi vanligen tänker oss, vi är också mer lika tingen. Även vi är i grunden materia; vi är *människomaterialiteter* (people-materialities) som lever i olika relationer till *tingmaterialiteter* (thing-materialities). För Bennet är detta en ontologisk fråga, ett sätt att förstå hur världen är beskaffad. Men i minst lika hög grad är det en politisk och etisk fråga. Det är, menar hon, människors sätt att betrakta och hantera den omgivande världen som död materia att exploatera, som har banat väg för vår tids klimatkris, miljöförstörelse och massutrotning av växt- och djurarter.

I liknande termer sätter vetenskapsteoretikern och feministen Donna Haraway ord på detta som en fråga om ansvar. Hennes *Staying With the Trouble* (2016) är en polemisk bok som för en ekokritisk diskussion om att förändra det antropocena förhållningssättet till världen.[29] Haraway förespråkar, likt Bennett, en ontologisk hållning där vi måste omdefiniera oss själva och den kultur vi skapar. Hon använder termen *släktskap* (kinship) som en metaforisk bild av hur vi de facto hänger samman med världen omkring. Det finns ett slags ”blodsband” mellan oss och omgivande organismer och material. Vi klarar oss inte utan dem på liknande sätt som vi inte klarar oss utan familjemedlemmar, vänner och liknande relationer i våra liv.

Post-humanismen tar på så vis nätverksteorin och förståelsen av den materiella kulturen ett steg längre och den gör det gärna med politiska förtecken. Det ekokritiska perspektivet är centralt men även genus, queera identiteter och kulturella uttryck bortom den västerländska kanon är viktiga undersökningsområden. Det posthumana fältet täcker således en vidare kritisk diskussion än vad en specifik materialitetsstudie ofta berör, men fälten har det gemensamt att interaktion mellan människor och deras omgivning är centrala, där omgivningen (materialen) rent konkret måste förstås som sammanblandade med människorna. Riktigt så stark agens som Bennett och Haraway

tillskriver materialen, vill inte alla forskare hänföra dem. När exempelvis Appadurai talar om tingens ”sociala liv” är det en metodologisk fråga snarare än en ontologisk.[30] Och för konstvetaren W. J. T. Mitchell handlar det framförallt om en språklig metafor: vi talar gärna om konstverk och andra bilder som om de ”talade till oss” även om det naturligtvis inte sker på det konkreta ”mänskliga” sättet med ord.[31] Men, säger Mitchell, det är en metafor som förtjänar att tas på allvar.

Ett starkt skäl för konstvetare att känna till, och tänka kring, posthumana tillämpningar av materialitet är att de har en stor betydelse i konstvärlden. Många konstnärer är djupt involverade i de frågor posthumanismen ställer. Åsa Elzéns och Malin Arnells verk ”Skogen kallar…” kan förstås i ljuset av posthumanismen, som ett försök att bryta ner de hierarkiska relationerna mellan människor och materia. Posthumana tankegångar spelar också en roll i gestaltningen av dagens livsmiljöer, såväl i fråga om urbana rum som miljöer långt ifrån de urbana centra.

Konstnärers gestaltande och frågor de lyfter genom sina verk har många gånger, om inte föregått, så åtminstone parallellt uttryckt vad de skriftbaserade teoretikerna diskuterat. Att diskutera bilder, i vid bemärkelse, genom materialitet är därmed också ett sätt för konstvetaren att teoretiskt närma sig det analytiska förhållningssätt konstnärer, arkitekter och designers utövar när de skapar sina verk. Frågor om materialitet ligger ofta långt fram i dessa processer. Att teoretiskt tillämpa materialitet är ett sätt att verbalisera den sidan av konstvärlden i sina studier.

## Bokens disposition

Den här boken vill visa hur materialitetsteorier som utvecklats inom olika discipliner kan ha bäring på konstvetenskapen genom tillämpning i tolkning av bilder i vid bemärkelse. De sex kapitel som följer erbjuder olika exempel och ingångar, och aktualiserar olika delar av det materialitetsteoretiska fältet i ett konstvetenskapligt

sammanhang. Varje kapitel avslutas med tips på några titlar för fortsatt läsning.

Det första kapitlet, ”Från material till materialisering: Att beskriva materialiteten hos en 1700-talstekanna från Sèvres” av Michael Yonan, ger en bredare introduktion till hur materialitet kan relatera till olika konstvetenskapliga frågor. Yonan betonar att materialitet inte i första hand är en aspekt av föremålet – tekannan i det här fallet – utan snarare en dimension av tolkningen, av *interaktionen* mellan föremål och forskare.

Elin Mankers kapitel, ”*Triton* och tillverkningens materialitet. Att använda nätverksteori i en objektsanalys”, undersöker hur tillverkning av en vas består av ett samspel mellan ett flertal aktörer, och lyfter materialet glas och tekniken att slipa som avgörande för att förstå vasens uttryck och dess plats i designhistorien. Kapitlet utgår metodologiskt från några begrepp ur ANT men exemplifierar också hur kontextuell förförståelse kan problematiseras, när materialiteten sätts i förgrunden.

Sabrina Norlander-Eliasson tar i sitt bidrag ”Material som process: mening och metod i teknisk konstvetenskap” den materialtekniska undersökningar till utgångspunkt för att visa hur konstnärliga processer och materialkännedom historiskt haft en viktig plats i värderandet av och kunskapsutbytet kring konstverk. Kapitlet visar hur vi kan utvidga förståelsen av såväl konstnärers utövande, samlares motivation som arkivens bestånd och betonar hur meningsfull en sådan undersökning blir särskilt vid studier av äldre konst, där senare tiders estetiska värderingar och historieskrivning kan skymma tidigare epokers sätt att se på och värdera konst.

Mårten Snickares bidrag ”Föremålens biografier och sociala liv. En samisk ceremonitrumma på Nordiska museet” prövar objektbiografin som metod och diskuterar dess styrkor och begränsningar. Han följer en samisk ceremonitrummas väg från det att den konfiskeras av svenska kolonisatörer, in i privatsamlingar och vidare till museernas olika utställningspraktiker.

Anna Bortolozzis bidrag ”Materiell estetik i Stockholms Stadsbibliotek” diskuterar hur materials specifika egenskaper, både visuellt och materiellt, fungerade som en estetisk kategori i Gunnar Asplunds process att forma Stockholms stadsbibliotek. Bortolozzi kan därigenom peka på hur estetiska utsagor över tid återanvänds men också hur de förändras i samklang med teknisk utveckling samt hur materialspecifik reflektion och nyfikenhet kan bryta upp hierarkiska positioner.

Anna-Maria Hällgren utgår i boken sista kapitel från posthumana tankespår i relation till konst, materialitet och *immaterialitet*. I ”Skulptur som geologi. Michael Heizers *Münich Depression*” diskuterar vad frånvaron av ett material innebär, i ett konstsammanhang men också i sociala, kulturella och existentiella sammanhang. Hon visar också hur frågor som posthumanismen ställer har varit aktuella inom konstfältet en längre tid – *Münich Depression* är ett verk från 1960-talet.

## Slutnoter

1. Presentation av utställningen ”Experimentalfältet” på webbplatsen för Accelerator, Stockholms universitet, https://acceleratorsu.art/utstallning/experimentalfaltet/ (hämtad 2023-04-03).

2. I denna text används haptik/haptisk om detta kombinerade känsel- och rörelsesinne. Närbesläktade ord är kinestetik, med starkare betoning på rörelse; och proprioception som ibland översätts med kroppsuppfattning.

3. Med ”kulturell tillhörighet” åsyftas här det som ryms inom fältet ”material culture studies”, se vidare nedan eller t.ex.: Daniel Miller, *Stuff*, Cambridge, Polity Press, 2010.

4. Presentation av utställningen ”Nymaterialism” på webbplatsen för Bonniers konsthall, Stockholm, https://bonnierskonsthall.se/utstallning/nymaterialism/ (hämtad 2023-04-03).

5. Presentation av utställningen ”Entangle/Konst och fysik” på webbplatsen för Bildmuseet, Umeå Universitet, https://www.bildmuseet.umu.se/utstallningar/2018/entangle--konst-och-fysik/ (hämtad 2023-04-03).

6. Några exempel från nordiska forskare: *Mind and Matter*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 41, red. Johanna Vakkari, 2010; Elin Manker, *Förlagd form: Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890*, Möklinta, Gidlunds, 2019; Mårten Snickare, *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the* Kunstkammer *to the Current Museum Crisis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.

7. Ett undantag är: Bia Mankell, *Bild och materialitet*, Lund, Studentlitteratur, 2013, som fokuserar på relationen material som media genom exemplen måleri, teckning och fotografi.

8. Se t.ex.: Michael Hatt och Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester, Manchester University Press, 2006; *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, red. Lena Liepe, Kalamazoo, Medieval Institute Publication, Western Michigan University, 2018; *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap. Semiotik*, red. Malin Hedlin Hayden och Sonya Petersson, Stockholm, Stockholm University Press, 2022.

9. Jämför: Mankell, 2013.

10. Christopher Tilley, ”Materiality in materials”, *Archaeological Dialogues*, 2007, nr 14 (2), s. 16–20, citat s. 17, översatt av författarna.

11. Tilley, s. 18.

12. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, s. 27.

13. Carl Knappett, ”Materials *with* materiality?”, *Archaeological Dialogues*, 2007, nr 14 (2), s. 20–23.

14. Bjørnar Olsen, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Plymouth, AltaMira Press, 2010, s. 9–12.

15. Miller, *Stuff*, s. 2.

16. Till exempel: Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2011; *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c.1250–1750*, red. Christy Anderson, Anne Dunlop och Pamela H. Smith, Manchester, Manchester University Press, 2015; *Materiality and Religious Practice in Medieval Denmark*, red. Sarah Croix och Mads Vedel Heilskov, Turnhout, Brepols, 2021; *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics*, *Semantics and Function*, red. Annette Hauge et. al., Berlin och Boston, De Gruyter, 2021.

17. Till exempel: Noortje Marres, *Material Participation. Technology, the Environment and Everyday Publics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012; *Material Perceptions*, *Document on Contemporary Craft No 5*, red. Knut Astrup Bull och Andre Gali, Stuttgart, Arnoldsche, 2018; *Materiality and Architecture*, red. Sandra Löschke, London, London och New York, Routledge, 2016.

18. Peter Burke, ”The Social History of Art”, *The Historical Journal*, 1990, s. 989–992.

19. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, New York, Thames and Hudson, 1990, s. 11–14; Laura Lee Downs, *Writing Gender History*, London, Bloomsbury Academic, 2010.

20. Jämför: Bjørnar Olsen, ”Material Culture after Text: Re-Membering things”, *Norwegian Archaeological Review*, 2003, nr 36:2, särskilt s. 98.

21. Bruno Latour, *Reassemble the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 12, 68, 227, 237.

22. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Tusen platåer*, Hägersten, Tankekraft, 2015.

23. Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 5.

24. Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process”, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 64–91.

25. Se t.ex.: Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005; *Materiality*, red. Daniel Miller, Durham, N. C., Duke University Press, 2005; Miller, *Stuff*.

26. Se exempelvis: *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, red. Diana H. Coole och Samantha Frost, Durham, N.C., Duke University Press 2010; Samuel Diener, “New Materialisms”, *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, vol. 28, nr 1, 2020.

27. *Material Feminisms*, red. Stacy Alaimo och Susan Hekman, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

28. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N. C., Duke University Press, 2010.

29. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, N.C., Duke University Press, 2016.

30. Appadurai, s. 5.

31. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

# 1. Från material till materialisering: Att beskriva materialiteten hos en Sèvres-tekanna från 1700-talet

*Michael Yonan*

I Nationalmuseums samlingar i Stockholm finns det en liten tekanna som är vackert bemålad i svart och pryds av motiv i guld och silver (bild 2).[1] Den kommer från den kungliga franska porslinsfabriken i Sèvres och är tillverkad



**Bild 2.** Manufacture national de Sèvres, Sèvres, Frankrike, tekanna, ca 1791, porslin. Stockholm: Nationalmuseum, NMK 3A/1949 (CC BY-SA 4.0).

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Yonan, Michael, ”Från material till materialisering: Att beskriva materialiteten hos en Sèvres-tekanna från 1700-talet”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 21–43. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.b. Licens: CC BY-NC

i början av 1790-talet, men själva designen är något äldre. De första exemplaren av den här typen dyker upp någon gång runt 1775. Tekannan ingår i en servis tillsammans med en sockerskål, en gräddkanna och sex koppar och fat, som samtliga återfinns i Nationalmuseums samling (bild 3 och 4).[2]

Servisen är tillverkad av fältspatporslin. Den svarta ytan samt guld- och silverdekoren är inspirerade av kinesiska mönster samtidigt som den för tankarna till lackerat trä, vilket är helt annat material och medium



**Bild 3.** Manufacture national de Sèvres, Sèvres, Frankrike, gräddkanna. 1790-tal, porslin. Stockholm: Nationalmuseum, NMK 3B/1949 (CC BY-SA 4.0).



**Bild 4.** Manufacture national de Sèvres, Sèvres, Frankrike, kaffekopp med fat, 1790-tal, porslin. Stockholm: Nationalmuseum, NMK 3H/1949 (CC BY-SA 4.0).

vars framställningssätt inte påminner särskilt mycket om porslinets. Dekoren skildrar mytologiska kinesiska figurer i trädgårdsmiljö, ett vanligt motiv i det europeiska sjuttonhundratalets kineserier. Båda materialen har östasiatiskt ursprung – porslinet i Kina, lackarbetet i Japan – och båda utövade stort inflytande över den dekorativa konsten i 1700-talets Europa. Den lilla tekannan är intressant bland annat för att den är tillverkad av ett material samtidigt som den imiterar ett annat materials utseende.

Vi kan ur det konstatera att materialitet bör ha en viss betydelse när vi tolkar det här föremålet. Men vilken är kannans materialitet? Denna skenbart enkla fråga har inget entydigt svar, eftersom materialitet är en term som har definierats på olika och ibland motsägelsefulla sätt, vanligtvis beroende på ämnesområde. Inga större ansträngningar har gjorts från forskarhåll att undersöka dessa varierande definitioner mer systematiskt. I den här artikeln ska vi försöka reda ut den här situationen genom att kartlägga olika sätt att definiera materialiteten hos denna Sèvres-tekanna. Genom att tillämpa en rad olika begrepp på den i materialitetens namn kan vi undersöka fördelarna och begränsningarna med vart och ett av dem, och samtidigt uppmuntra även läsaren att söka efter punkter

där det finns överlappningar och skillnader. Materialitet framstår i den här artikeln inte så mycket som en aspekt av ett föremål som en dimension av dess tolkning; inte så mycket som ett metodologiskt tillvägagångssätt som en medvetenhet som kan inverka på olika vetenskapliga tillvägagångssätt.

## Material och ikonografi

Den mest grundläggande definitionen av materialitet är den som beskrivs i den här artikelns inledning: idén om materialitet som liktydigt med medium. Enligt den här definitionen förstås materialitet som det som ett föremål är gjort av, som dess fysiska eller biologiska innehåll. Den som gör tolkningen bygger in kunskap om ett föremåls medium i sin analys. Vår tekanna är tillverkad av fältspatporslin, vilket var ett högt skattat och populärt material i det tidigmoderna Europa på grund av det monopol på produktionen av det som Kina haft under hundratals år. Det var först i början av 1700-talet, ungefär sextio år innan Sèvres började göra tekannor av det här slaget, som man lyckades kopiera receptet på äkta fältspatporslin i sachsiska Meissen. Därmed inleddes vad som med rätta skulle kunna kallas för porslinets europeiska guldålder, då mängder av fabriker dök upp över hela kontinenten för att tillgodose efterfrågan på dyrbara keramikföremål av detta material. Om man förstår Sèvres-tekannans materialitet som dess medium undersöker man hur porslin tillverkades, vilka nya idéer inom porslinsproduktion som skulle kunna beskrivas genom den, hur den glaserades eller bemålades samt andra dimensioner av dess omedelbara fysiska karaktär.

Den här definitionen av materialitet är den som bäst överensstämmer med konstvetenskapliga metoder, för när man väl har förstått ett föremåls medium kan detta föremål sedan genomgå en sociohistorisk, semiotisk, psykoanalytisk eller annan form av tolkande analys. Jag har i andra sammanhang hävdat att detta är en alltför snäv definition

av materialitet, främst för att den framställer ett föremåls material som något som föregår tolkningen av detsamma snarare än som en inneboende del av det, och vanligtvis inte som meningsbärande i sig självt.[3] I många konstvetenskapliga texter separeras mening från medium, som i stället får utgöra grunden eller underlaget för konstruktionen av mening. Det finns naturligtvis undantag från den här tendensen. Ett viktigt sådant är det växande område som kallas för teknisk konstvetenskap, ett perspektiv där konstens materiella egenskaper analyseras i syfte att bekräfta eller motbevisa olika tolkningsmöjligheter. Inom teknisk konstvetenskap används moderna vetenskapliga metoder för att bättre förstå vad ett föremåls medium egentligen är och för att finna meningsnyanser i denna kunskap.

Detta för oss till en andra definition av materialitet, där material i sig har en ikonografi som är skild från bildinnehållet de eventuellt också förmedlar. Det är en sak att notera att bilder bär på både bokstavliga och symboliska innebörder och en helt annan att notera att ett material bär på mening oberoende av vilka bilder eller föremål som eventuellt har skapats av det. Här finner vi de bredare kulturella innebörder som kopplas till olika material och vi kan därmed börja kartlägga ett visst materials symboliska värde. Ett tidigt exempel på den här typen av materialstudie återfinns i Michael Baxandalls *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, där författaren försöker identifiera innebörderna hos lindträ i det senmedeltida tyska samhället och sedan koppla dem till skulpturer tillverkade av det.[4] I fallet med Sèvres-tekannan öppnar den här definitionen av materialitet upp två intressanta vägar. Den första bygger på en insikt om att porslin förmedlade en rad olika begrepp till dem som ägde och betraktade det på 1700-talet. Från början förknippades dessa med materialets fysiska egenskaper, framför allt dess vithet, men utöver detta även dess halvtransparenta beskaffenhet, dess förmåga att hålla värme, dess täthet och dess ömtålighet. Men framme vid 1790-talet hade dessa kopplingar sannolikt förändrats och kommit att handla

mer om stil och teknik än om att mediet var en nyhet, helt enkelt för att det europeiska porslinet inte längre var särskilt nytt vid 1700-talets slut. Oavsett vilka porslinets exakta innebörder var kommunicerade det dem på sina egna villkor i egenskap av ett material och oberoende av vad som tillverkades av det, må det vara tekannor, vaser, fat eller statyetter.

Vår Sèvres-tekannas materialitet har fler lager än så, eftersom den skulle kunna bära på ännu en materiell betydelse som dock inte handlar om materialet den faktiskt är tillverkad av utan om materialet den för tankarna till: lackarbetet. De tidigmoderna begrepp som förknippas med lackarbetet liknar i många avseenden porslinets, bland annat om dess beständighet, hårdhet och blankhet. Dessa begrepp sammanföll även med de som omgärdade lackerat trä, trots att det är ett helt annat material vilket producerades med andra metoder och egentligen har andra fysiska egenskaper (bild 5).[5] Man skulle kunna dra en



**Bild 5.** Rund maki-e-lackerad ask med motiv av landskap, odaterad, Japan. Stockholm: Östasiatiska Museet, In-1974.0001 (CC BY 2.5).

logisk slutsats av dessa observationer kring begrepp och material och föreslå en ”materialens ikonografi” som en parallell till de symboliska former som Erwin Panofsky förordade inom bildspråket, samt vidare att en sådan materialens ikonografi förändras med tiden precis som de symboliska formerna.[6] I det här exemplet skulle materialikonografi då med fördel kunna kopplas till smakens historia. Både porslinet och lackarbetet fick sin betydelse genom de förändrade associationer de bar på över tid, och vi kan vidare påpeka att vi förstår dessa material på ett annat sätt i dag eftersom både porslinet och lackarbetet har förlorat många av sina innebörder från 1700-talet. Sèvres-tekannan gör emellertid dessa potentiella associationer ännu mer komplicerade eftersom den deltar i ett slags materialspel – *trompe l'oeil* – mellan de två olika materialen. En 1700-talsbetraktare hade uppfattat referensen till japanskt lackerat trä hos detta keramiska föremål och förundrats över Sèvres förmåga att anspela på det ena materialet samtidigt som man tillverkade tekannan av det andra. Föremålet uttrycker sin materialitet medvetet och listigt.

## Materialitet och sociala relationer

Materialspelet för oss till ett tredje sätt att förstå det här föremålets materialitet, nämligen hur det förhåller sig till andra föremål. Även om det inte alltid framgår på ett tydligt sätt i museernas utställningar finns det inget föremål som existerar skilt från en större värld av ting och Sèvres-tekannan påminner utan tvekan sina betraktare om andra föremål som liknar den. Den här definitionen av materialitet handlar således om hur föremål förhåller sig till andra som en del av större trender när det gäller material och utseende. Vi uppfattar den här tekannan som ett 1700-tals-föremål eftersom den liknar andra föremål vi känner till från den här tidsperioden, och på samma sätt förstår vi att den inte är från 1970-talet eftersom den till sitt utseende inte överensstämmer med vår bild av den periodens kultur.

Denna tredje nivå av materialitet kan kallas för stilens materialitet. Den här tekannan tillhör det större fenomenet europeiskt kineseri, en fascination för kinesisk konst som är produkten av de täta diplomatiska kontakter, handelsförbindelser och kulturella utbyten mellan Europa och Östasien som inleddes på medeltiden och nådde sin höjdpunkt under 1700-talet. Den här relationens materiella villkor fick en djupgående effekt på den europeiska dekorativa konsten. Vår tekanna skapades med en asiatisk estetik i åtanke och materialet manipulerades just för att det skulle likna föremål från Asien och särskilt lackarbeten och porslin från detta geografiska område. Att förstå vad kineseri betydde vid den här tiden samt hur den här tekannan bidrog till en förståelse av världen (och Kina mer specifikt) genom sin stil skulle vara syftet med den här typen av materiell undersökning. Det är inom den här ramen vi kan placera estetiken, frågan om hur och varför ett föremål ser ut som det gör och varför vissa formval framstår som tilltalande i vissa specifika historiska sammanhang.

Ytterligare vägledning i dessa frågor får vi genom texterna av konsthistorikern Jules David Prown, som var först med att lyfta fram materiell kultur som en konstvetenskaplig metod inom amerikansk konstvetenskap. För Prown är stil mer än bara en förteckning över olika smakriktningar eller moden; han liknar stil vid det freudianska undermedvetna, en domän av undertryckta, outtalade övertygelser som delas av medlemmarna i en kultur. Grunderna i detta kulturellt undermedvetna är inget som brukar formuleras öppet – det är ovanligt att man talar om dem eller skriver ner dem – och detta betyder att man inte kommer åt dem med hjälp av traditionella forskningsmetoder. I stället kan kulturhistoriker identifiera denna kulturens dolda dimension genom stil.[7] Föremål förmedlar den genom sin stil eftersom ”form är den stora sammanfattaren”, som Prown skriver, med vilket han menar att ett föremåls form kokar ner viktiga föreställningar inom en kultur till utseendet hos ett föremål.[8] Form ger inblick i en kulturs drömvärld och i dess farhågor och

förhoppningar, på ett sätt som kan överensstämma, men inte alltid gör det, med de uttalade prioriteringar som man sätter ord på mer direkt i andra sammanhang. Man kan se ett frö till det här påståendet hos flera av det tidiga 1900-talets mest inflytelserika konsthistoriker, exempelvis Alois Riegl och Heinrich Wölfflin som studerade relationen mellan stil och kultur. I ett franskt sammanhang kan man även nämna Henri Focillon, vars *Vie de Formes* (1934) diskuterar historiska samband mellan form och material.[9]

Prowns formbegrepp kan vara svårt att greppa, men lyckosamt nog för våra syften illustrerar han den här poängen genom att närstudera en tekanna. Prowns tekanna är en artefakt från USA:s barndom, tillverkad i Connecticut någon gång under 1700-talets sista årtionden (bild 6). Den är gjord av tenn och har ett handtag av trä. Prown analyserar det här föremålets stil genom en noggrann observation av dess enskilda komponenter, och utvecklar från detta en rad strukturella metaforer som inte bara återfinns i dess funktion utan också i dess stil. Bland dem finns metaforiska hänvisningar till vätskor,



**Bild 6.** Thomas Danforth II (1731–1782) eller Thomas Danforth III (1756–1840), tekanna. Ca 1755–1800, Tenn. New Haven: Yale University Art Gallery, 1967.62 (CC0 1.0 Universal, Public Domain).

välbefinnande, hälsa och trevnad, och deras närvaro i och på kroppen, vilka enligt honom hänger samman med de mer generella formerna av klockor och bröst.[10] Tekannan är en materiell förteckning över begreppen välvillighet och givande, som formen och stilen hos just det här föremålet visar prov på och framhäver. Andra tekannor, exempelvis Nationalmuseums variant från Sèvres, frammanar inte de här begreppen lika tydligt genom sin stil, utan för snarare tankarna till en helt annan uppsättning idéer, som kanske lekfullhet, elegans och exotism. Varje tekanna vi undersöker kan genom sin stil kopplas till sin egen specifika uppsättning socialt delade metaforer. Prown utformar till och med en lista över bestående idéer som ett stort antal enskilda föremål förhåller sig till materiellt genom sin stil: bland dessa finns dödlighet och död; kärlek, sexualitet och kön; avskildhet; kontroll och acceptans; rädsla och hot; ge och ta emot.[11]

Den som funderar över Prowns tillvägagångssätt kan undra hur pass tillförlitliga den här typen av associationer är när det handlar om att fastställa historisk mening. Detta med rätta, eftersom begreppen som de här tekannorna tillskrivs inte kan bekräftas med hjälp av traditionella forskningsmetoder. När man tillskriver metaforisk betydelse till föremål på det sätt vi just har gjort händer det ofta att man kritiseras för att spekulera eller ägna sig åt ahistoriska fria associationer. Det finns flera sätt att hantera det här potentiella problemet. Prown själv gör det provokativa uttalandet att eftersom materiella kulturstudier bygger på information från våra sinnen är de mindre vinklade än perspektiv som främst grundar sig på filosofisk analys, eftersom intellektet lätt färgas av kulturella fördomar medan våra sinnen i mycket hög grad förblir våra egna. Sinnena är mer direkta, inte lika utspädda i sitt sätt att förmedla förnimmelser till uttolkaren. Prown noterar vidare att medan forskare har utvecklat ett avancerat språkbruk för att beskriva kulturell skillnad genom artefakter har de lyckats mindre väl med att identifiera de gemensamma kroppsliga erfarenheter som binder samman människor

från olika kulturer. I det avseendet har man inom antropologin antagit att det finns delade mänskliga erfarenheter som forskare kan få tillgång till, där sinnlig närvaro utgör en viktig dimension av hur de kan förstå det förflutna.[12] På ett liknande, men mer övergripande plan, har litteraturvetaren Hans Ulrich Gumbrecht efterlyst en ny förståelse av kultur som bygger mindre på opartisk tolkning och mer på närvarons konkreta sinnliga effekter.[13] Att vara nära något och uppleva det med sina sinnen kan kasta ljus över det på ett sätt som mer analytiska forskningsmetoder inte gör. Konsthistorikern Georges Didi-Huberman har, från liknande utgångspunkter som Gumbrecht, påtalat den egna disciplinens begränsningar som en vetenskap i strikt mening och argumenterat för att den snarare ska betraktas som en fenomenologisk praktik nära kopplad till den individuella forskaren.[14]

Den här dimensionen av ett föremåls materialitet kan vidareutvecklas än mer. Om vi återvänder till Sèvrestekannan påminns vi om att den inte är ett isolerat föremål utan ingår i en servis. Nationalmuseum äger de flesta av föremålen i den här servisen, till och med förvaringslådan från 1700-talet, och genom att visa dem tillsammans förmedlar museet att de är att betrakta som en grupp. Det gör det möjligt för uttolkaren att förstå tekannan som en del av en större materiell kontext. Vi kan beundra Sèvres modellörer och formgivare för deras sätt att arbeta med variation genom att låta en och samma grundform återkomma i flera olika föremål. Tekannan har dessutom en materiell relation som sträcker sig utanför dess omedelbara kontext. För att hitta den behöver vi förstå hur vår tekanna kan ha samspelat med andra föremål vid tiden för sin tillverkning, andra föremål än dem vi förknippar den med i en museimiljö. Här kan vi undersöka ett föremåls proveniens. Kan vi ta reda på vem som ägde den här teservisen? Om de historiska källorna inte gör det möjligt för oss att identifiera namnen på de här personerna kan vi ändå spekulera om vilka de kan ha varit, eller mer allmänt vilka typer av mänskliga erfarenheter som den här

teservisen bör ha varit en del av? Kan tekannan och dess syskon berätta någonting för oss om förflutna mänskliga erfarenheter?

Detta har visat sig vara mångfasetterade och komplexa frågor som kräver ett omfattande tolkningsarbete. Ett sätt att ta sig an dem är med de traditionella konstvetenskapliga metoderna konnässörskap och socialhistoria, där man undersöker vilken specifik väg tekannan har färdats genom tid och rum och rekonstruerar dess sociala sammanhang. Det skulle avslöja dess historia, men inte nödvändigtvis dess historiska materialitet. Ett sätt att ringa in materialitet mer exakt skulle vara genom att föreställa sig hur tekannan användes och fråga sig hur dess form kan ha bestämt hur människor förhöll sig till den. Den var utformad för att användas på vissa specifika sätt, men den sänder också en signal om andra potentiella användningsområden som grundar sig i dess materialitet. Här kan vi behöva undersöka andra typer av bevis för att förstå tekannans tidiga historia. Textbevis – brev, tidningsartiklar, affärshandlingar och avhandlingar – kan avslöja hur tekannor tillverkades, ägdes och användes i 1700-talets europeiska samhälle. Vi kan också undersöka bildbevis. Den svenske konstnären Pehr Hilleström har gjort ett stort antal målningar av människor i inomhusmiljöer, genrescener som ger inblick i vardagslivet i det sena 1700-talets Sverige.

En av dem föreställer en fashionabelt klädd kvinna, kanske sittande i sin privata salong. Jungfrun serverar henne morgonte, något som gör att huvudpersonen kan identifieras som en kvinna med status och mycket ledig tid (bild 7). Även de olika föremålen runt omkring henne tyder på att hon lever ett liv med lyxvaror av olika slag: en knyppeldyna vid hennes ena sida antyder att hon håller på att knyppla en spets, medan klockan, spegeln, målningarna och porslinsvasen visar hennes status i materiella hänseenden. Dessutom läser kvinnan, också det en aktivitet som förknippas med utbildning, status och fritid. För våra syften måste vi förstå att teservisen som Hilleström avbildar ingår i denna kavalkad av lyxvaror och kommunicerar



**Bild 7.** Per Hilleström, *Ett fruntimmer som sitter och läser, kammarjungfrun kommer med thé*, 1775, olja på duk. Stockholm: Nordiska Museet, NM 0177655 (CC Public Domain Mark 1.0).

tillsammans med allt som visas här.[15] Vi kan gissa oss till att Hilleströms tekanna är tillverkad av porslin i kinesisk stil, vilket kopplar den till Östasien på ett liknande sätt som Nationalmuseums tekanna, även om färgerna skiljer sig åt. Att te dessutom är en asiatisk produkt är i sammanhanget ingen slump; kannans asiatiska utformning överensstämmer med det likaledes asiatiska innehållet, liksom med den eleganta europeiska miljö där teet användes.

Inom samhällsteorin har man på senare tid använt termen *affordances* för att beskriva de möjligheter ett föremål kan ha i ett visst socialt sammanhang.[16] Tekannan låter sig användas som en behållare för te. De *affordances* tekannan erbjuder gör att den utöver te också skulle kunna innehålla kaffe, även om detta inte var avsikten från

början, och den skulle också kunna tilldelas ett nytt syfte som ett kärl för andra ämnen, även sådana som inte är vätskor. Den skulle inte bli någon bra sko, eftersom porslinets materiella egenskaper och föremålets aktuella form inte inbjuder till en sådan användning. Inte heller de sammanhang där vi kommer i kontakt med den för tankarna till en sådan funktion. Detta kan framstå som en löjeväckande observation, men den drar uppmärksamheten till vad ett visst föremål kan respektive inte kan vara på grund av sin materialitet, och till hur materialitet i sig är en aktiv dimension av ett föremål. Den uttalade funktionen hos ett föremål kan aldrig definiera alla dess potentiella *affordances*, och det finns inget socialt sammanhang där man kan föreställa sig hela repertoaren av inneboende möjligheter hos ett föremål. Föremål är kapabla till mer än sina *affordances*, något vi har sett i designforskningens studier av att återanvända föremål och tilldela dem nya syften.[17]

*Affordances* har en historisk och en social dimension: olika kulturer ser vissa möjligheter hos ett föremål mer än andra. I 1700-talets Frankrike hade så gott som ingen kommit på tanken att plantera blommor i en Sèvrestekanna, men en modern innehavare hade kunnat göra just detta eftersom vår fysiska och sociala relation till tekannan skiljer sig från den hos en tedrickare från slutet av 1700-talet. Vi lägger märke till andra aspekter av dess materialitet när vi ser den på grund av vår historiska position. Det vi har att göra med här är relationen mellan föremål och personer, hur människor har samspelat och fortsätter att samspela med ett föremål samt hur det här samspelet delvis är ett resultat av föremålets materialitet och delvis av det samhälle som samspelar med den här materialiteten. Sammanfattningsvis utgör dessa olika samspelsformer vår fjärde nivå, som skulle kunna kallas för det socialas materialitet. Det sociala kan här förstås både som en tydlig sociohistorisk kontext – vem som ägde tekannan och hur den användes – men också som potentiella kontexter producerade av föremålets *affordances*. Hilleströms fashionabla kvinna samspelade med sin

tekanna genom en noggrant koreograferad interaktion med föremål i sin omgivning som kan hjälpa oss att förstå hur Nationalmuseums svarta tekanna gjorde samma sak.

## Haptik och immaterialitet

Denna insikt väcker frågor kring hur man får tillgång till historiska fysiska relationer till ett föremål; en viktig utmaning inom alla materiella kulturstudier. För forskare som arbetar med perioder närmare i tiden har standardlösningen varit att hitta texter som ger inblick i hur föremålen användes. Detta har fått till effekt att textbevis har prioriterats framför andra källor till information, däribland föremålen själva, som alstrare av tolkning. Detta ger skäl att ifrågasätta om man verkligen bör förlita sig så starkt på textbevis: texter är också kulturella produkter och att läsa dem är en historiskt situerad praktik precis som alla andra. Naturligtvis måste forskare som undersöker den materiella historien om ett mycket avlägset förflutet av nödvändighet förlita sig mer på själva föremålen. Hur man gör detta varierar mellan olika ämnesområden, där antropologi, arkeologi, historia, litteraturvetenskap och konstvetenskap har sina egna specifika metoder för att förbinda föremål med deras närmaste sociala miljöer.

Det är en sak att förstå att föremål inbjuder till vissa typer av fysiska reaktioner, men en helt annan att isolera de här reaktionerna för att göra en vetenskaplig analys. En stor del av den konstvetenskapliga metoden bygger på visuell analys, det vill säga på att forskaren närstuderar någonting och försöker rekonstruera tidigare sätt att se på det i syfte att förklara dess utseende. Detta räcker för en visuellt baserad analys, men vid en materiell analys prioriteras ett annat sinne, nämligen känseln, eftersom det är genom beröring som man bekräftar ett föremåls närvaro. Man skulle faktiskt kunna hävda att materialitet och beröring är starkt ömsesidigt beroende av varandra. Hur vet vi att någonting verkligen existerar och inte bara är ett fantasifoster? För att vi kan röra vid det. Därför

kan vi kalla den här femte nivån av materialitet för haptikens materialitet.

Konstvetenskapens intresse för haptik har en lång historia. Riegl utvecklade det här begreppet inom konstvetenskapen för över hundra år sedan och hans arv lever vidare än i dag. En tolkningsstrategi vi fortfarande stöter på är påståendet att konstens texturella egenskaper inbjuder till haptiska metoder. Impastoteknikens grova penseldrag på en impressionistisk målning är sinnliga på ett sätt som aktiverar både ögat och, åtminstone i bildlig bemärkelse, fingertopparna. Man skulle kunna gå ännu ett steg och föreställa sig målningen som en del av en större taktil värld grundad i de specifika materiella villkor som rådde i det sena 1800-talets Frankrike. Det här ramverket uppmärksammar att sinnena har en historia.[18] Även om de mänskliga sinnesförmågornas mekanismer kan vara mer eller mindre konstanta i tid och rum är ramverken för att bearbeta sinnesinformationen fast förankrade i specifika sociohistoriska villkor. Konstvetarens uppgift blir därför att föreställa sig hur beröring kan inverka på vår förståelse av ett föremål och hur dess sinnliga egenskaper ger en ingång till historisk kunskap.

Men här stöter vi på ännu ett problem. De flesta av oss har inte möjlighet att röra vid konsten vi studerar. Sèvres-tekannan kan för närvarande ses på Nationalmuseum, men det är inte särskilt lätt för vanliga människor att röra vid den (och detta av goda skäl!). När forskaren bokar tid för att studera den närmare, och kanske även ta i den, måste hon använda handskar. Även vid de mest närgångna av moderna möten är det alltså omöjligt för uttolkaren att få tillgång till kunskap genom direkt beröring i försöken att förstå den här tekannan. Ändå var just det utan tvekan en viktig aspekt av dess materialitet i det sena 1700-talets Frankrike.

Problemets lösning är inte att bryta sig in i museets montrar och lägga vantarna på tekannan i forskningens namn, utan snarare att bygga upp en syntetisk förståelse av ett föremåls materialitet genom de samlade taktila

erfarenheter man kan förvärva på annat håll. Man kanske inte kan hålla i tekannan med sina bara händer, men man kan röra vid liknande porslinsföremål liksom vid radikalt annorlunda keramiska föremål, och sedan överföra en del av kunskapen från dessa erfarenheter till sin analys av tekannan. När man gör det måste man minnas att beröringen har en egen historia och att våra fingertoppar, som är så vana vid plast och andra syntetiska material i vår senkapitalistiska 2000-talsvärld, inte kommer till porslinsmediet med något som påminner om erfarenheterna hos en 1700-talsmänniska. Men om vi kan föra in dessa skillnader i vårt tillvägagångssätt och inse att vårt historiska avstånd utgör en brist kan vi lyckas isolera, åtminstone till viss del, de haptiska egenskaperna hos ett föremål i dess ursprungliga miljö. Vi kan också börja uppvärdera det haptiska och dess roll i vår förståelse av världen. Vi kan med andra ord sträva efter en parallell till vad Panofsky kallade för en ”syntetisk intuition” i sina studier av visuell ikonografi.[19] Han insåg att moderna forskare aldrig med absolut säkerhet kan återskapa uppfattningen om vad bilder har betytt i det förflutna, men att de trots allt kan skapa en grov, artificiell och ofullständig uppfattning om det förflutnas innebörder som ändå är någorlunda tillförlitlig. Kanske kan den materiella kulturforskaren sträva efter något liknande, efter ett slags syntetisk uppsättning sinnesförmågor som kan göra en grov uppskattning av hur det förflutnas haptiska upplevelser var beskaffade. Något som gör det här projektet mer komplicerat i fallet med vår Sèvres-tekanna är att den visserligen väcker porslinets hela spektrum av taktila intryck men samtidigt också *lurar ögat* genom att se ut som lackerat trä, vilket skapar en haptisk överraskning som är en del av dess effekt. För att en person i det förflutna skulle få en så fullständig upplevelse som möjligt av det här föremålet krävdes det förmodligen att han sedan innan hade taktil kunskap om bägge medierna.

Detta för oss till materialitetens sjätte och sista nivå, som utan tvekan är den mest abstrakta av de definitioner

som diskuteras i det här kapitlet. ”Abstrakt materialitet” kan framstå som en oxymoron, men det är möjligt att föreställa sig materialitetens relation till en dimension som inte är materiell, att förstå hur materialitet kan framkalla sin motsats, det immateriella. För att förstå vad detta kan betyda kan vi börja med observationen att alla kulturer tillverkar saker. Detta är en grundläggande mänsklig aktivitet, och man kan till och med säga att det att skapa saker motsvarar att skapa ett samhälle. Med andra ord finns det inget samhälle som existerar uteslutande som en samling idéer eftersom det alltid skapar sina föreställningar genom materiella villkor. Vissa av dessa villkor uppträder naturligt i naturen, men många andra modifieras genom mänskliga insatser, i vid bemärkelse uppfattat som det att tillverka saker. Dessa materialiseringsprocesser är inte stabila genom tid och rum, utan specifika för enskilda situationer och befinner sig i ständig rörelse.

Inom det antropologiska tänkandet har man på senare tid varnat för antagandet att ett samhälle existerar *a priori* i förhållande till tingen det skapar, att ting är en produkt av en på förhand existerande social värld. Antropologen Daniel Miller har invänt starkt mot denna felaktiga uppfattning, med argumentet att människor skapar sina kulturer genom processen att materialisera dem.[20] Inte nog med att människor tillverkar föremål, utan föremål skapar människor genom att ge upphov till vissa möjligheter som inte hade kunnat existera utan dem. Detta ligger onekligen långt från idén om materiell kultur som enbart studiet av föremål. Alla kulturer är materiella kulturer. Om vi accepterar den här premissen blir det inte meningsfullt att fråga exempelvis hur den materiella kulturen i 1700-talets Frankrike såg ut. I stället bör vi fråga vad ett föremål som Sèvres-tekannan materialiserade för Frankrike, hur den fick olika verkligheter, övertygelser och önskningar i det franska samhället att anta fysisk form, och hur den i förlängningen skapade de människor som materialiserade världen ytterligare efter att ha mött den. Hur kan vi förstå den här tekannan som en beståndsdel i materialiseringen

av Frankrike, som reagerar på tidigare materiella förhållanden samtidigt som den också banar väg för efterföljande sådana?

Eftersom den här frågan utgår från insikten om att inte allt i en viss kultur antar materiell form handlar den i grunden om relationen mellan materialitet och immaterialitet. Om vissa frågor, begrepp, idéer och kulturella positioner bli materialiserade så kommer andra inte att bli det, och de förblir därmed immateriella. När vissa materiella möjligheter träder i bakgrunden kan det berätta en hel del för oss om en kultur, eftersom vissa sanningar förpassas till kulturens okända, eller outtalade, domäner. Det här är i regel svåra sanningar som ett visst samhälle inte vill behöva se i vitögat. Ett föremåls materialitet kommer att framkalla dynamiska processer samtidigt som den gör andra osynliga. Det här är ett föremåls begreppsliggörande effekt, de sätt på vilka det bidrar till en falsk känsla av vad som är möjligt och vad som inte är det. Vi bör här notera att den här uppfattningen om det immateriella har beröringspunkter med Prowns uppfattning om ett samhälles undermedvetna som kan påvisas genom ett föremåls stil. Båda är outtalade dimensioner av en kultur som likväl frammanas genom den materialiseringsprocess vi ser hos människotillverkade produkter.

I fallet med Sèvres-tekannan, med sin inspiration från kinesiskt lackarbete, visar det sig att de immateriella dimensionerna av dess materialitet i stor utsträckning handlar om Frankrike. Det är Frankrike – exemplifierat av Sèvres och 1700-talets tekniska och konstnärliga innovationer där – som materialiseras i det här föremålet, snarare än materialiseringsprocesserna i den östasiatiska värld det tycks likna samt från vilken dess materialitet, både den verkliga och den simulerade, är konstruerad. Vi kan därmed tolka tekannan som en djupgående konceptuell utsaga om Frankrikes överlägsenhet i förhållande till andra kulturers materiella produkter, liksom Frankrikes förmåga att namnge och suga upp andra kulturella traditioner i sig självt. De materialiseras alla i den, samtidigt som andra

aspekter av den europeiska kulturen förblir immaterialiserade genom den. Bland dessa finns det här föremålets verkliga kommersiella och miljömässiga dimensioner, exploateringen av människorna som var med och gjorde det och strukturerna av exklusivitet och privilegier som gjorde det möjligt att köpa och använda det på 1790-talet. Tekannans *trompe l'oeil*-effekt för tankarna till den franska uppfinningsrikedomen, här genom att spegla liknande effekter i asiatisk konst, men utvecklar dem på nya och tilltalande sätt. Tekannan betecknar en specifik uppfattning om hur en fransk tedrickare genom sin plats i en materiell värld kan uppleva sig som en del av ett större globalt sammanhang. Om tekannan åstadkommer detta är det som ett föremål förknippat med en förfinad social vardag; den förvandlar med andra ord den asiatiska uppfinningsrikedomen och visuella dragningskraften till någonting ordinärt. De verkliga omständigheterna kring hur fransk diplomati bedrivs i omvärlden förblir immateriella hos den här tekannan, men inte för att de inte var kända eller uppfattades som betydelsefulla utan för att det ansågs bäst att lämna dem därhän, kanske för att de annars skulle kunna avslöja obekväma sanningar om hur ett föremål av det här slaget har tillkommit.

## Slutsats

Med min beskrivning av de ovanstående sex nivåerna av materialitet vill jag inte hävda att de skulle utgöra någon komplett och avslutad lista, att det inte skulle finnas andra tänkbara definitioner av materialitet som kan formuleras. Långt därifrån. Det finns utan tvekan andra sätt att se på vad materialitet kan vara inom konstvetenskapen, men den mångfald som de sex nivåerna rymmer antyder att materialitet är ett ovanligt flexibelt begrepp som förekommer i en lång rad metoder och skulle kunna isoleras inom dem för en mer utvecklad analys. Detta skulle ytterligare vidga vår förståelse av vad ett konstverk är och av hur vi, som uttolkare, kan fastställa dess fulla potential

för att förstå det förflutnas kulturer. Fördelarna med ett sådant synsätt är många. Den första är att det lyfter fram föremålets fysiska egenart på ett sätt som inte alltid sker inom andra konstvetenskapliga tolkningsmetoder och tillvägagångsätt. Det andra, och kanske viktigaste, är att det tydliggör hur kulturer förr och nu skapat sin värld genom att producera ting. Det är inte bara idéer som format historien, utan också materiella processer och föremål. Att försöka förstå dessa materialiseringsprocesser kan berika och fördjupa vår bild av historien.

*Översättning från engelska av Lisa Sjösten.*

## Slutnoter

1. Nationalmuseum NMK 3A/1949. Se: Selma Schwartz, ”Chinoiserie-Dekor auf schwarzgrundigem Sèvres-Porzellan”, *Schwartz Porcelain: Die Leidenschaft für Lack und ihre Wirkung auf das europäische Porzellan*, red. Monika Kopplin, Munich, Hirmer, s. 218–219.

2. Det har diskuterats huruvida dessa föremål bildade en grupp från början, eller sammanfördes på 1800-talet, se: Schwartz, ”Chinoiserie-Dekor”, s. 218.

3. Michael Yonan, ”The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing”, *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, red. Georg Ulrich Grossmann och Petra Krutisch. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2014, I, s. 63–66.

4. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980, s. 27–48.

5. Ann Yonemura, *Japanese Lacquer*, Washington, D. C., Freer Gallery of Art, 1979, s. 3–8.

6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper & Row, 1972, s. 3–31.

7. Jules David Prown, ”The Truth of Material Culture: History or Fiction?”, *American Artifacts: Essays in Material Culture*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000; och Viccy Coltman, ”Material Culture and the History of Art(efacts)”,

*Writing Material Culture History*, red. Anne Gerritsen och Giorgio Riello, London, Bloomsbury, 2015, s. 17–31.

8. Prown, ”The Truth”, s. 13–14.

9. Översatt till engelska: *The Life of Forms in Art*, övers. Charles B. Hogan och George Kubler [1942], New York, Zone Books, 1992.

10. Prown, ”The Truth”, s. 18.

11. Prown, ”The Truth”, s. 21.

12. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, s. 18–45.

13. Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Palo Alto, Stanford University Press, 2004.

14. Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, övers. John Goodman, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009; Magdalena Krasińska, “The Convergence of Phenomenology and Semioitics in Georges Didi-Huberman's Aesthetics of the Symptom,” *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 49, nr.2, 2018, s. 27–40.

15. Angående målningen, se *Pehr Hilleström: Välähdyksiä 1700-luvun elämästa/1700-talet i blickpunkten*, Helsinki, Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014, s. 101; och angående kvinnlighet och materiell kultur i svenska hemmiljöer, se Carolina Brown, *Den bekväma vardagen: Kvinnor kring bord på 1700-talets Näs*, Stockholm, Carlsson, 2020, s. 94–108 och 255–265.

16. Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005, kap. 3.

17. Se Richard Brilliant och Dale Kinney, *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, Ashgate, 2012; och Ariane Fennetaux, Amélie Junqua och Sophie Vasset, *The Afterlife of Used Things: Recycling in the Eighteenth Century*, London, Routledge, 2015.

18. Fiona Candlin, *Art, Museums, and Touch*, Manchester, Manchester University Press, 2010, s. 21.

19. Erwin Panofsky, ”Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, *Meaning in the Visual Arts*, New York: Doubleday, 1955, s. 38.

20. *Materiality* , red. Daniel Miller, Durham, N.C., Duke University Press, 2005, s. 9 och 36–41.

## Vidare läsning

Christy Anderson, Anne Dunlop, and Pamela H. Smith (red.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester, Manchester Univerity Press, 2014

Anne Gerritsen and Giorgio Riello (red.), *Writing Material Culture History*, London, Bloomsbury, 2015

Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005

Daniel Miller (red.), *Materiality*, Durham, N.C., Duke University Press, 2005

Jules David Prown, "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method," *Winterthur Portfolio* 17/1 (Spring 1982), s. 1–19.

Michael Yonan, "Towards a Fusion of Art History and Material Culture Studies," *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18/2 (Fall–Winter 2011), s. 232–248.

# 2. *Triton* och tillverkningens materialitet: Att använda nätverksteori i en objektsanalys

*Elin Manker*

Vasen *Triton* är ett intagande föremål som fångar betraktaren. Ytan skimrar likt grönaktigt vatten. Nyanserna går från en ljust grön ton som drar mot gult, till en mörkt dämpad grön i olika långsträckta, vertikala fält. Fälten förändras likt ett prisma när betraktaren rör sig runt vasen. Trots att *Triton* är ett stillastående föremål är det i ständig rörelse för blicken. Det vertikala ställs mot horisontella brytningar i botten och i öppningen. Konturen är mjukt mandelformad (bild 8).

Intrycket av mjukhet och förundran över det visuella raffinemanget bryts emellertid abrupt om du har möjlighet att känna på ytan. Ytan består av konkava räfflor, där toppen på räfflorna är så skarpa i kanterna att en första impuls säger att man nästan kan skära sig. Vid beröringen påminns betraktaren om *Tritons* fysiska materialitet. Förundran över det visuella övergår i en annan uppmärksamhet: hur har denna skärpa skapats i räfflorna? Men också i funderingen att det ju trots allt är ett bruksföremål vi har framför oss, en vas. Tanken passerar att det måste vara obekvämt att lyfta vasen med vatten och blommor i med sina skarpa kanter. Den som läst om 1900-talets designhistoria och känner till den modernistiska devisen

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Manker, Elin, ”*Triton* och tillverkningens materialitet: Att använda nätverksteori i en objektsanalys”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 45–66. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.c.



**Bild 8.** *Triton*, Simon Gate, Orrefors, ca 1918, slipat glas, höjd 55 cm. Foto: © Bukowskis. Upphovsrättsskyddad. Vasen utfördes i flera storlekar med olika höjd och bredd. Denna är 55 cm hög.

”form följer funktion”, som myntades 1896, kan slås av att *Triton* – beaktat hur den fysiskt ska hanteras i vardagen – inte har en särskilt funktionell utformning. Ändå lyfts den ofta fram som ett tidigt exempel på modern form.[1] Att vasen är anslående visuellt råder ingen tvekan om, men hur kan den motiveras som modern om vi beaktar dess materialitet?

*Triton* var i produktion mellan 1916 och 1920 och är ett välkänt objekt från den svenska designhistorien. Tillverkaren, Orrefors Glasbruk, är världsberömd för sitt glas och designern Simon Gate (1883–1945) framhålls som en av de viktigaste medarbetarna under brukets modernisering under 1910- och 1920-tal. I historieskrivningen över Orrefors beskrivs *Triton* som ett exempel på hur bruket började satsa på modernt konstglas och hur Gate i just detta fall ombads modernisera det slipade glaset. Han ritade *Triton* som ett av sina första objekt för Orrefors, med inspiration från bland annat Carl Milles fontän *Lilla tritonen* samt från den samtida tyska och österrikiska glastillverkningen.[2]

Designerns namn, tillverkaren, en diskussion om förebilder och inspiration samt en hänvisning till det innovativa hos produktens form är vad som normalt förmedlas när konsthantverk och design presenteras i historiska översikter. Därtill kan det, lite tillspetsat, sägas att föremål som *Triton* oftare beskrivs som skulpturer än som bruksföremål när de analyseras i text, bild eller på konstmuseer. *Triton* visas sällan i sin vardagliga funktion med vatten och blommor i utan framstår i stället som en singulär glaskropp mot en enfärgad bakgrund, så som på bild 8. Dess visuellt estetiska företräden lyfts fram och det framhävs hur Gate lockat fram något bortom det rent materiella och funktionella i sin design, något bortom glasmassan och vasen. Ännu mer tillspetsat kan sägas att *Triton* reducerats till sitt visuella framträdande och att det som hänger samman med dess materialitet hamnar i bakgrunden, när vasen presenteras i en konst- och designhistorisk kontext.

I det har kapitlet kommer emellertid materialiteten att sättas i förgrunden av analysen. Ärendet är att visa ett exempel på hur *Triton* kan undersökas från andra vinklar än som det singulära, konstfulla föremålet det är på museer och i designhistoriska översiktsverk – och på bild 8. Kapitlet har på så vis ett underliggande historiografiskt ärende: genom att använda materialitet som teoretiskt perspektiv kan en vanligt förekommande beskrivningsmodell (funktionell form) av design och konsthantverk problematiseras. Analysen som presenteras här representerar ett första steg i en undersökning som sedan kan fördjupas på olika sätt.

De aspekter av materialitet som kommer vara undersökningens fokus är tillverkningsprocessen samt hur olika aktörer samspelade, såväl människor som material och verktyg, vid tiden då *Triton* tillverkades. Analysen utförs genom *nätverksteori* och mer specifikt är det några begrepp ur ANT (Actor-Network Theory) som kommer att användas.[3] På ett övergripande plan kommer det här kapitlet också att ge vägledning kring hur såväl design- som bruks- och konsthantverksföremål från alla tider

kan diskuteras genom materialitet och nätverksteori. Det är användbart när en undersökning ställer frågor såsom: Vilka materiella aspekter bidrar till att (design)föremål har/får agens i en viss situation och över tid? Hur skapas mening och relationer till andra aktörer ur materiella aspekter hos föremålet? På vilket sätt tar ett föremål plats i en estetisk, kreativ och social praktik?

## Funktion som aktör?

När nätverksteori används, och mer specifikt ANT, är utgångspunkten i analysen att ställa frågor till det objekt eller det sammanhang som är undersökningens fokus.[4] Avsikten med frågorna är att identifiera vad i objektet som har betydelse – som har effekt, inflytande, påverkan eller, med nätverksteoretiska termer, *agens* – för något annat. Sådant som har agens samspelar, eller *interagerar*, med andra och kallas *aktörer*. Genom interaktionen uppstår en *relation* mellan aktörerna och vikten av detta samspel är orsaken till teorins namn – aktör-nätverksteori.[5]

Det mesta i tillvaron ses som en aktör i en ANT-baserad studie, såväl människor som föremål eller egenskaper och institutioner.[6] Till exempel kan sådant som funktionen hos ett objekt undersökas som en aktör. Att se funktion som en aktör är rimligt inte minst när 1900-talets designfält studeras, eftersom design från denna period genom historien, som nämnt ovan, generellt sett förklarats som grundat i en strävan att ”form följer funktion”. Ett föremåls funktion som bruksvara och den standardiserade tillverkning som krävs för att föremålet ska kunna spridas, har uppfattats som bestämmande i designprocessen, för vilka val som görs när ett föremål formges och som styrande för de estetiska principer som tillämpats. Det har blivit ett slags narrativ för hur design ”gått till” under 1900-talet och påverkat vilka exempel som lyfts fram som god form.[7]

Hos *Triton* är bruksfunktionen i grunden att det är en vas, det vill säga ett kärl att sätta blommor i placerad i en interiör. Funktionen vas bör därför interagera redan

i produktionsledet, om ”form följer funktion”-devisen stämmer; designern ritar vad som ska vara en funktionellt väl fungerande vas (snarare än ett dekorativt objekt). När vasen väl tas i bruk kommer andra aktörer vara inblandade vilka interagerar med vasen utifrån dess funktion: människor som äger den och flyttar runt den i hemmet och som sätter blommor i den, men också icke-mänskliga aktörer; den ska agera tillsammans med bordet den ställs på, idéer rörande inredning och design där den tar plats, samt media där sådana idéer förmedlas. I alla dessa fall ska den fylla en funktion som vas i en inredning, om vi tar devisen på orden.

När det gäller *Triton* kan emellertid konstateras att den faktiskt sällan ses agera som vas i den meningen, särskilt inte där den lyfts fram som exempel på 1900-talets design. Varken på museer eller i designhistoriska verk analyseras hur väl vasen fungerar med blommor i (vilka blommor, i vilka färger, i vilken storlek?) eller vad som händer när den placeras i olika interiörer. Däremot interagerar *Triton* i den konstvetenskapliga kontexten med en designkanon, bland annat genom att *Triton* återfinns i många designhistoriska verk om 1900-talet och i många musei- och privata samlingar.[8] Särskilt museikontexten medför också att den praktiska funktionen vas undviks: ett museum häller inte vatten i vaser och ställer blommor i dem då ett av dess uppdrag är att bevara föremål i så gott skick som möjligt.

Att *Triton* skrivits in i 1900-talets designkanon handlar således om något annat än funktionen vas – snarast är det den visuella funktionen som väl utförd design som ligger till grund för dess framträdande position, samt att dess återhållna ornamentik passar in i modernismens estetiska ideal. ”Funktion” blir, sett från den synvinkeln, kanske mer en visuell gest än en faktisk funktion. Den kritiske granskaren kan fråga sig: är det rent av en efterkonstruktion eller generalisering att funktionen var vägledande för designers och hantverkare vid denna tid? Och om så är fallet för *Triton*, kan det innebära att även senare design kan undersökas med andra utgångspunkter?

Utgångsläget för nedanstående analys är att devisen ”form följer funktion” kan vara missvisande för att förstå *Triton* som objekt. Devisen var förvisso ganska ny på 1910-talet och produktionen inom industrin inte automatiserad på det sätt den blev senare under 1900-talet, men tanken om funktionell form var inte ny. Under 1800-talet argumenterades starkt för ”ändamålsenlighet” när bruksföremål och ornamentik ritades och effekter som motverkade det ifrågasattes av debattörer.[9] För en formgivare och hantverkare är materialet och dess egenskaper i alla sammanhang starka aktörer. För att hitta alternativa ingångar i hur *Tritons* form skapades och för att utgå från objektet, inte från förgivettaganden om en viss historisk utveckling, är den materiella interaktionen under designprocessen en rimlig – kanske nödvändig – del av analysen.

## Ett material innebär flera aktörer

Betraktar vi *Tritons* skimrande glaskropp kan åtminstone fyra aktörer som har sin direkta koppling till materialet pekas ut. Vasen består av bearbetad glasmassa, vilken i sig består av olika material i interaktion: olika sandarter som smälts, formats och sedan stelnat vid avkylning. Glasmassans beståndsdelar gör att den får en viss färg, här är den tonad så att den framträder som grönaktig, men bara så mycket att den fortfarande är genomskinlig. Eftersom den är genomskinlig påverkar ljuset hur vi uppfattar den. Detta förstärks av att ytan är räfflad så att ljuset spelar i det på ett alldeles särskilt sätt. Med nätverksteoretiska termer kan vi säga att färgen har agens för hur glasmassan uppfattas gentemot sin omgivning, slipningen har agens för att och hur ljuset bryts, glasmassan har agens för såväl färgtonen som att en viss typ av slipning kan utföras, och de alla tillsammans har agens för det vi uppfattar som en prismatiskt och ständigt föränderlig yta. Glasmassan (och storleken) gör vidare vasen tung och slipningen gör ytan vass vid beröring. De olika aktörerna samspelar och samspelet skapar i sin tur en relation till

den som betraktar eller hanterar vasen, om det så är idag eller då den tillverkades.

Från den insikten kan analysen gå olika vägar beroende på vad det är vi vill få svar på. Är det frågor om hur *Triton* behandlats i designhistorien eller hur den har relationer i nutiden som söks skulle analysen följa aktörer från *Triton* och framåt i tiden. Om det istället är frågor rörande förebilder och formtraditioner undersökningen frågade efter, kunde aktörernas relationer istället följas bakåt i tiden. Här är ärendet att diskutera *Triton* i relation till designprocessen och tiden då den producerades, varför aktörer som har med tillverkningen att göra kommer stå i fokus. Analysen kommer också att följa aktörer synkront i samtiden, det vill säga i 1910-talet.

Av de fyra aktörerna som identifierades ovan – den bearbetade glasmassan, den transparenta färgtonen, ljuset och räfflorna – har räfflorna en särskild agens för ljusspelet i *Triton*, de har agens för det visuella uttryck som kanske särskilt uppmärksammats hos *Triton*, liksom de är den aktör som initialt i denna artikel genererade funderingarna kring *Tritons* materialitet i relation till funktionen, då de är så skarpa i kanterna. Slipningen är därmed en aktör som kan behöva studeras närmre för att förstå tillverkningsprocessen och *Tritons* materialitet.

## Slipningens agens

Räfflorna är i mer tekniskt beskrivande ordalag *olivslipade*. Olivslipning är en av flera sliptekniker för glas och en av de gängse ytbehandlingarna för glasföremål under 1910-talet. Slipat glas introducerades på svenska glasbruk under 1780-talet efter att ha funnits på kontinenten i några hundra år. Slipat glas var mycket vanligt i 1800-talets produktion och då gärna i dekorer som täckte hela ytan.

Slipningen går till så att den formade glaskroppen hålls mot en roterande slipsten som skär in i glaset (bild 9). Det bildas då olika fördjupningar i ytan beroende på slipstenens form: konkava spår från så kallad olivsten,



**Bild 9.** Grovslipning av *Sarek*, Lena Bergström, Orrefors Kosta Boda. Slipare: Anders Nylander. Foto: © Richard Edlund/Kalmar Läns museum. Upphovsrättsskyddad.

plana ytor från fasettsten eller v-formade spår från skärsten. Slipningen görs i flera steg: grovslipning, finslipning och polering. Vid slipprocessen på 1910-talet utfördes grovslipningen av en slipare och finslipningen av en annan

(detta ändrades under 1960-talet på grund av effektivare maskiner).[10]

Metoden, och för den delen glasbrukens hela organisation, uppstod i den typ av hantverkspraktik som den tidiga industrialiseringen innebar där fabriken bestod av många olika arbetsstationer för specialiserade hantverk samt där hantverkare och maskin interagerade, till skillnad från senare industrialisering med en automatiserad process som människan övervakar. Föremål som tillverkades i den tidiga industriprocessen gick från hantverkare till hantverkare, det var en kollektiv uppgift att skapa ett föremål och processen skiljde sig därigenom också från äldre metoder där varje hantverkare i högre grad hanterade föremålet från ax till limpa.[11] Fabrikstillverkningen vid denna tid var därmed en starkt heterogen process där många olika aktörer hade agens för varandra inom verkstaden för att hela produktionsprocessen skulle fungera.

När Simon Gate anställdes vid Orrefors 1916 var det som "konstnärligt smakråd".[12] En sådan funktion var ny på bruket, tidigare stod fabrikören tillsammans med hyttmästaren och hantverkarna för produktutvecklingen. Idén att ha en särskild person med detta ansvar kom inte i förstone inifrån fabriken. Det var en uppfattning bland kritikerkåren att sådana behövdes. Akademiskt utbildade personer som sällan själva var konstnärer eller hantverkare (däremot kunde de vara arkitekter) och som ofta återfanns i kretsen kring Svenska slöjdföreningen förespråkade att konstnärer skulle anlitas i industrin.[13]

Slöjdföreningen hade sedan 1840-talet verkat för att fabrikstillverkningen skulle styras av särskilda estetiska och hantverksmässiga ideal men var under 1910-talet inne i en nyorienterande fas. Istället för att förespråka kvalitet baserat i traditionell hantverkskunskap efterfrågades nu ett nytänk för att skapa billigare varor utan att förlora i kvalitet. För att klara det menade man att det krävdes en högre grad av seriell anpassning i produktionen med färre modeller. Här skulle det "konstnärliga smakrådet", eller designern som vi skulle säga, fylla den viktiga funktionen

att anpassa produktionen till en enhetlig och estetiskt rationaliserad utsaga istället för att den speglade de enskilda hantverkarnas specifika smak. De diskussionerna som fördes inom Slöjdföreningen på 1910-talet sammanfattas i Gregor Paulssons skrift *Vackrare vardagsvara* (1919).[14] Paulsson för där en övergripande politiskt och ekonomiskt orienterad diskussion kring behovet av konstnärer i tillverkningsprocessen. Texten har gått till historien som ett slags manifest för Slöjdföreningens arbete från denna tid och framåt.

Om *Vackrare vardagsvara* talar om industrin i generella termer så fanns annan kritik från Slöjdföreningen som riktades direkt mot glasbruken. Slöjdföreningens sekreterare under perioden 1913– 1918, Erik Wettergren, kritiserade till exempel utförandet på de föremål de svenska glasbruken presenterade på den baltiska utställningen 1914. Alldeles särskilt pekade han ut det slipade glaset där ”den rått hvita glasmassan ... sticker en i ögonen med sina kalla ljuspilar”.[15] Att Orrefors i någon mening tog åt sig av kritiken är uppenbart, om vi betänker att bland det första Gate sattes att göra på Orrefors var att ”modernisera slipmönstren”. Och att ett av de första resultaten var *Triton*.[16]

## Relationen material–tillverkning–designer

Så vad var det Gate gjorde, när han moderniserade slipmönstren? Att arbeta med annat än den ”råa vita glasmassan” var inte Gate på något sätt ensam om eller först med. Överfångsteknik (där flera glasskikt läggs samman och bearbetas på olika sätt, ofta med flera färger som en viktig del i mönsterbildningen) är en gammal teknik som under samma tid (och några decennier innan) hade haft ett uppsving i glasproduktionen.[17] I det tidiga 1900-talet var överfång starkt kopplat till konstnärliga praktiker då de konstnärer som anlitats inom fabrikstillverkningen gärna utnyttjade tekniken, som Alf Wallander i sina arbeten för Kosta. Slipat glas i färgtonad glasmassa var inte heller helt



**Bild 10.** *Dukat*, Ferdinand och Wilhelm Stude, Kosta, 1897, slipat glas. NMK21/1901. Foto: © Linn Ahlgren/Nationalmuseum. Upphovsrättsskyddad.

nytt utan förekom emellanåt i 1800-talets produktion. Däremot, och absolut vanligast bland det slipade glaset, var ofärgad glasmassa med komplicerad ornamentik, likt skålen *Dukat* från Kosta, 1897 (bild 10). Det var sådant bruken visade upp på utställningarna som tecken på hög skicklighet och exklusivitet.[18] Det var alltså alternativ till glasföremål som *Dukat*, Gate skulle prestera.

Gate var utbildad både på Konstakademin och på den Högre konstindustriella skolan (nuvarande Konstfack) och hade därmed en insikt i mönsterritarens arbete (ett annat namn vid tiden för designer) vid sidan av den friare konstutövningen.[19] Någon specifik erfarenhet från glastillverkning hade han däremot inte och Gates respekt för de hantverkare han mötte var stor. Han kom till bruket för att axla rollen som konstnärligt ansvarig och ställdes inför en hantverksskicklighet han inte kunde värja sig mot. Gate har i efterhand berättat:

> Jag minns att den för min ålder ingalunda oansenliga ambitionen och konstnärliga självkänslan plötsligt blev som ingenting

> inför den materialkänsla och suveräna yrkesskicklighet dessa ”olärda” arbetare utvecklade i sin gärning, och jag minns att en mäktig och spontan känsla grep mig, vilken tog sig uttryck i orden: ”Här måste man sannerligen något lära innan man har något att lära bort”.[20]

Att slipa glas så som det är utfört i *Triton* är oerhört svårt. Komplexiteten i mönster som i *Dukat* (bild 10), det vid tiden vanliga exemplet på svårmanövrerad slipning, har i *Triton* översatts till helt jämna vertikala räfflor, något smalare i botten och bredare där vasen vidgar sig. För att utföra dem måste varje räffla utföras helt rakt men samtidigt med ett tryck som tillåter den elliptiska formen. Det finns inget utrymme att darra på handen. Minsta avvikelse från den linje som skall följas kommer få till resultat att räfflorna drar snett eller inte blir av samma bredd mot slutet när sliparen kommit varvet runt. Trots komplexiteten i mönstret på den gängse slipningen (som i *Dukat*) kan det där finnas något slags utrymme för differens. I *Triton* är den möjligheten lika med noll. Gate ger på så vis hantverkarna möjlighet att visa sin utomordentliga skicklighet men utan att skapa de ”kalla ljuspilar” som det slipade glaset nyligen kritiserats för. Den (skenbart) enkla olivslipade rytmen i mönstret ger istället glaset ett uttryck av lugn.

Den gröna tonen i glaset var behjälplig i detta avseendet då den också mildrar skarpa reflexer. Varför Gate valde grön glasmassa kan diskuteras, men ett skäl var sannolikt pragmatiskt. Vid tiden för *Tritons* produktion var det vanligt att sulfat användes i glasmassan istället för soda då det sistnämnda var svårare att få tag på under kriget. Sulfatet gjorde glasmassan lätt grönfärgad. Genom att tillsätta kromoxid, den traditionella metoden för att färga glasmassa i gulgrönt, kunde den effekten stärkas.[21]

Det kan vara på sin plats att ställa frågan om det fanns det alternativa metoder för att skapa den effekt *Triton* ger, eller är uttrycket helt avhängigt olivslipningen? I den kritik av fabrikstillverkningen som sammanfattas av Paulsson i *Vackrare vardagsvara* framhålls vikten av

att finna modeller som kan tillverkas i stor upplaga för att nå fler människor. Alltför komplicerad tillverkningsprocess hindrar detta, menar han, både för att produktionen blir för dyr men också för att den är för tidskrävande.[22] Paulsson är möjligen mer rationell i sin argumentation än många andra under 1910-talet men med Paulssons ord i bakhuvudet är det inte orimligt att ställa frågan om *Triton* lika gärna kunde gjorts i pressglas.

Pressglas var en vanligt förekommande teknik vid tiden, anpassad efter den tidiga industrialiserade fabrikens metoder där gjutningen från en (eller flera) gjutmodeller snabbt skapade många exemplar av en glasprodukt. Pressglaset var stort redan på 1800-talet och hade normalt det slipade glaset som förebild.[23] Dock föreligger en viktig skillnad i hur en pressglasmodell kan tänkas fram i relation till tekniken, när den skapas. En gjutform måste utformas med så kallad släppningsvinkel för att fungera.[24] Vissa mönster går därmed inte att gjuta då den stelnade glasmassan riskerar att haka i gjutmodellen när den ska tas loss. Även om ett konkavt mönster som det på *Triton* har en relativt god släppmån har normalt pressglas en mindre skarp struktur i ytan då mjuka och konvexa vinklar släpper bättre än vassa. Därtill skulle en pressglasvas troligen behöva gjutas i två delar som sedan sätts samman, också detta för att det vore det enda sättet att få glaset att släppa från gjutformen. Sammanfogningen skapar en svag men dock befintlig fog mellan delarna. Såväl de mjukare kanterna på räfflorna som fogen skulle minska och/eller avbryta det ljusspel vi upplever från *Triton*.

Olivslipning, till skillnad från pressglas, ger således hantverkarnas skicklighet i tekniken en fortsatt framträdande roll. Slipningen betonar också ljusspelet tack vare de skarpa räfflorna. Att Gate kom från en konstnärlig verksamhet innan han anställdes vid Orrefors bör ha haft agens för hur han tänkte glaset, i sin nya roll som designer. Gate hade efter sin utbildning arbetat som porträttmålare och illustratör i nästan tio år innan han blev anställd på Orrefors. Att betrakta glas för att kunna avbilda det

har en lång tradition i konsten och inom den konstnärliga utbildningen – tänk bara på alla stilleben som visar glas! Studenter drillades vid denna tid i den klassiska skolningen där förmågan att avbilda olika materials egenskaper på ett naturtroget sätt var en självklar del. Att Gate ställts inför att begrunda glasets agens för betraktaren långt innan han anställdes som designer på Orrefors är därmed högst sannolikt; hur bryts ljus, vad gör formen på glaset för ljuset, vad gör ett färgat glas till skillnad från ett ofärgat? I sin roll som konstnärlig rådgivare tog han steget tillbaka från hantverksprocessen och lät sliparnas kunskaper ta plats samtidigt som han drev formen, mönstren och valet av teknik utifrån sin praktiskt skolade konstnärliga blick med en förståelse för effekten av ljus och glas i kombination.

## Tillverkningens materialitet

Genom ett fokus på materialitet, på hur såväl fysiska som immateriella egenskaper hos *Triton* är betydelsebärande, samt genom att staka ut hur olika aktörer hade agens i tillverkningsprocessen kan en nätverksanalys lyfta fram en alternativ förståelse av *Tritons* design, än om generella idéer om vad som var viktigt i designprocesser under 1900-talets design fått vara utgångspunkten. För oss som betraktar *Triton* idag – och sannolikt för dem som betraktade och/eller köpt *Triton* på 1910-talet och i senare tid på auktioner – är olivslipningen i kombination med det transparenta men färgade glaset de verkligt viktiga aktörerna för *Tritons* uttryck. Om dessa byttes ut, skulle *Triton* blivit ett annorlunda objekt.

Resultatet av olivslipningen och Gates konstnärliga ambition är också vad som kan bedömas ha betydelse för den framträdande plats *Triton* haft i historieskrivningen, som exempel på god och avancerad form. Dåtida kritiker talade om effekter av glaset och tekniken som det som skulle moderniseras. Det var uttrycket och metoden i slipade glasprodukter som *Dukat*, som irriterade dem. I

sitt uppdrag på Orrefors utgick Gate från en förståelse för glaset som materialitet (det vill säga inte bara som ett material) med specifika egenskaper vilka i samspelet med hantverkarna kunde skapa ny form och bära med sig annan mening. Funktionen som vas hade i det sammanhanget ringa betydelse – den var inte en tydlig aktör.

Analysen av *Tritons* materialitet har i detta kapitel varit begränsad till några aspekter kring tillverkningen. Om avgränsningen hade varit mindre snäv hade ytterligare effekter av *Tritons* materialitet och de aktörer som interagerar med glaset som materialitet kunnat diskuteras, vilka bara skymtar i det ovanstående.[25] Exempelvis nämndes att fabrikörens beslut att anställa en konstnärlig rådgivare med avsikt att modernisera det slipade glaset hade agens för att denna typ av produktion över huvud taget kom till, liksom att kritikernas skarpa ord och Slöjdföreningens starka ställning i det då framväxande designfältet i Sverige hade agens för att fabrikerna tog sådana beslut. Orrefors gick emellertid inte helt i Slöjdföreningens ledband. Att helt växla om till en pressglastillverkning – en mer funktionell tillverkningsprocess ur industrisynpunkt – var exempelvis inte aktuellt, istället betonades hantverkarnas traditioner och skicklighet och glaset som material sågs som mer potentiellt än att bara serva industrin. Därmed hade glaset en både nyskapande och återhållsam position i designutvecklingen denna tid. Däri syns också dess materialitet – glaset hade en stark agens bortom att vara något anonymt och av människan lättmanövrerat eller lättbegripligt material. Det gjorde motstånd mot rationella designprocesser genom att erbjuda möjlighet till andra uttryck, vilket lockade och övertygade dem som arbetade i glasets närhet att blicka i andra riktningar än den industriella rationaliteten stakade ut.

Genom att följa aktörer som identifierats ”i” *Triton*, framstår tillverkningsprocessen som ett avgörande moment där människa och material möts. Mötet kan kallas för tillverkningens materialitet, där glaset och olivslipningen (i föreliggande exempel) har visat hur de är

starka medaktörer i ett skeende där också designern, hantverkaren, verktygen, samtida diskurser, och så vidare, tar del. En viktig avsikt med det här kapitlet har varit att visa hur meningsfull en inledande djupdykning i materialitetfrågor kring tillverkningen är. Analysen kan sedan gå vidare till att undersöka andra nätverk och relationer såväl framåt som bakåt i tiden. Materialitet kan också studeras på flera andra sätt – något övriga kapitel i denna volym visar exempel på. Då den teoretiska tillämningen här har utgått från några begrepp inom ANT, vill jag avsluta med att kommentera något om just den metoden i relation till konstvetenskap.

## ANT i en konstvetenskaplig studie

När ANT används för att göra en analys inom konstvetenskapen kan det vara viktigt att påminna sig om att teorin är hämtad från sociologin. Såväl Bruno Latour, som länge varit ANT:s främsta protagonist, liksom många andra av dem som var med och byggde upp teoribildningen under 1980–1990-talen, är sociologer.[26] Det är i sig inte ovanligt när det kommer till teori som används inom humaniora, även till exempel diskursteori grundar sig i sociologiska frågor där relationer mellan människor samt språkliga och institutionellt drivna strukturer står i centrum. Det är därför (alltid) viktigt att ställa sig frågan hur den teori man väljer blir användbar inom sitt fält. När konstvetenskapliga objekt undersöks är det till exempel viktigt att fundera över hur de i grunden sociologiska begreppen blir meningsfulla i konstvetenskapen – hur säger de något meningsfullt om specifikt konst, design, arkitektur och massbilder?

Fördelen med ANT i en konstvetenskaplig studie är den utvidgade syn på vad som är en aktör vilken ligger implicit i teorin, samt att samhälleliga relationer betraktas som bestående av aktörer utöver de mänskliga. Dessutom aktiverar ANT (och annan nätverksteori) hela det spektrum av interaktion som den mänskliga perceptionen möjliggör, inte minst haptiska relationer, vilka emellanåt

osynliggjorts då blicken istället vänts mer genomgående till de visuella och språkliga utsagorna.

Konstvetenskapen har förvisso länge studerat hur konstverk som fysiska, och i den bemärkelsen meningsskapande, ting haft betydelse i samhället (se vidare bokens inledning). Med materialitet som teoretiskt perspektiv betonas emellertid mer specifikt hur materialen har en direkt betydelse i meningsskapande processer samt att detta inte alltid handlar om ett fysiskt material, det kan också röra en erfarenhet av ett material eller en konceptualisering av det (jämför gärna med Michael Yonans diskussion i denna volym). Genom att begreppsliggöra dessa andra typer av erfarenheter som aktörer, vilket ANT gör, blir de till handfasta verktyg att arbeta med i analysen.

Mängden aktörer som kan identifieras med ANT kan emellertid bli väldigt stor och svårhanterlig för den som utför analysen. Det är därför viktigt att bestämma sig relativt tidigt för vilka aktörer som kan utgöra utgångspunkten för studien – det går inte att ”följa *alla* aktörer”, för att anspela på en av Latours mer kända uttalanden.[27] Att komma fram till vilka aktörer som är meningsfulla att studera närmre är en process i sig. Med fördel kan det utföras som en räcka korta förstudier där man ställer frågor till sina källor med avsikt att identifiera för studien produktiva (materiella) aktörer: Vilka aktörer tycks möjliggöra ett fördjupat resonemang utifrån de frågeställningar som studien satt upp att besvara? Vilka skapar produktiva följdfrågor? En sådan urvalsprocess kan verka omständlig men är i grunden helt normal i vetenskapliga sammanhang – forskaren måste alltid välja och välja bort var fokus ligger, samt motivera varför. ANT är inget undantag.

En annan utmaning i en forskningsprocess som ANT hjälper till att synliggöra är att det är lätt att tidigt i forskningsprocessen låta redan erkända kontexter utgöra en bestämmande bakgrund till en frågeställning eller analys.[28] Kontexten kan försätta forskaren/studenten i en situation där man tolkar sammanhangen utan att ifrågasätta om det finns annat att se, om det finns andra källor och – framför allt – finns det relationer som visar på att den erkända

kontexten verkligen har betydelse för det som undersöks eller är det en kontext som kan tas för en sanning enbart för att den är så invand? Kontextualisering baserad på redan erkända kontexter kan göra att vi drar förhastade slutsatser, men också att vi skyndar förbi aktörer med agens utan att se dem – och kanske särskilt lätt är det att göra så med materiella aktörer som inte lämnat skriftliga källor efter sig eller som kanske inte ens finns kvar i fysisk form.[29] Här har materialitetsstudien en särskilt meningsfull position att inta.

För den undersökning som gjorts i detta kapitel har att problematisera en erkänd kontext varit utgångspunkten i analysen. Det genererade en inledande fråga; att det vid studier av 1900-talets form är alltför lätt luta sig mot devisen ”form följer funktion” och den typ av modernism som historiker därur skrivit fram. Den starka betydelse ”funktionen” haft inom industridesignen under senare perioder kan lätt lura studenten (och forskaren) att tänka att detta gällde för all design under 1900-talet, vilket inte nödvändigtvis är fallet, varken under senare tid eller för all typ av design.[30]

Genom att identifiera materiella aktörer under *Tritons* tillverkning har det blivit tydligt att andra incitament än ”funktionen” var drivande. I exemplet här stannade analysen vid just tillverkningsprocessen och hur materialets egenskaper inverkade. En mer utvidgad studie med liknande historiografisk ingång skulle med fördel kunna undersöka hur *Triton* medierats under 1900-talet, vilka aktörer samspelade i den processen (kataloger, varudisplay, produktbilder, recensioner, utställningar, historiska översiktsverk, och så vidare) och analysera hur de förstärkt en idé om funktion i modernismens mening som avgörande för århundradets design generellt.

## Slutnoter

1. ”…form ever follows function, and that is the law”, skrev arkitekten Louis Sullivan i en artikel om skyskrapor, något som sedan återkommande skrivits fram som ledmotivet inom modernismens

designdiskurs. Louis H. Sullivan: "The Tall Office Building Artistically Considered", *Lippincott's Monthly Magazine*, 1896, s. 408. Jämför: Adrian Forty, *Objects of Desire, Design and Society since 1750*, London, Thames & Hudson 1986, s. 12. Se även Peter Elmlund och Johan Mårtelius (red.) *Swedish Grace. En bortglömd modernism*, Bokförlaget Stolpe, 2020, för en aktuell diskussion om den tid och ”modernism” som *Triton* kan sägas ingå i.

2. Ann-Marie Herlitz-Gezelius, *Orrefors. Ett Svenskt Glasbruk*, Stockholm, Atlantis, 1984, s. 27; Dag Widman: ”Pionjärår, genombrott, triumf", *Orrefors. Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman, Stockholm, Byggförlaget, 1998, s. 26; *Orrefors Glass*, Alastair Duncan, Woodbridge, Antique Collectors' Club Ltd, 1995, s. 36–37; Nina Weibull, red., *Kärlek till glas. Agnes Hellners samling av Orreforsglas*, Stockholm, Raster, 1998, s. 160. Värt att notera är att vasen gjordes i några olika färgställningar – alla är inte i ljust grönt glas.

3. Huvudboken för ANT idag är Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Bruno Latours och John Laws hemsidor innehåller också många artiklar i open access: http://www.bruno-latour.fr (hämtad 2020-07-20); http://heterogeneities.net (hämtad 2020-07-20).

4. När ANT beskrivs som *en* nätverksteori (av flera) baseras det på Bjørnar Olsen, ”Material Culture after Text: Re-Membering Things", *Norwegian Archaeological Review*, 2003, vol. 36, nr. 2.

5. John Law, ”Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity", *System Practice*, 1992, nr 5.

6. En djupare förklaring av hur begreppen används finns i: Elin Manker, *Förlagd form. Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890* (diss), Möklinta, Gidlunds, 2019, s. 31–39.

7. Ett exempel på hur det formulerats inom designfältet är den designmetodbok som under sent 1900-tal ingick i kurslitteraturen på designhögskolorna, Jan Landqvist, *Vilda idéer och djuplodande analys. Om designmetodikens grunder*, Stockholm:,Carlssons, 1994. Se även: Forty, 1986.

8. *Triton* finns på Nationalmuseum, Röhsska museet och Nordiska museet, för att nämna några av de nationella samlingsinstitutionerna. Den finns också i Orreforssamlingen donerad till Stockholms universitets konstsamling (Spökslottet).

9. Manker, kap. 2 oh 5.

10. Richard Edlund, *Slipat och graverat glas*, Kalmar läns museum, Byggnadsantikvarisk rapport 2018, s. 20–27,

https://www.kalmarlansmuseum.se/site/assets/files/15552/det_slipade_glaset_webb.pdf, (hämtad 2020-07-30).

11. Manker, kap. 5; Gunnel Holmér: ”Hantverket i centrum”, *Orrefors. Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman, Stockholm, Byggförlaget, 1998.

12. Widman, s. 22.

13. Gunilla Frick, *Konstnärer i industrin*, Stockholm, Nordiska museet, 1986.

14. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm, Rekolid förlag, 1986 (faksimil), original från 1919. För en kontextualisering av utvecklingen, se Lasse Brunnström, *Svensk designhistoria*, Stockholm, Raster, 2010.

15. Erik Wettergren, ”Varia”, *Svenska slöjdföreningens tidskrift*, 1914, s. 137.

16. Herlitz-Gezelius, s. 27.

17. Jämför: Märta Holkers, *De svenska antikviteternas historia*, Stockholm, Bonniers, 2007, s. 293; John Flemming och Hugh Honour, *Lexikon för konsthantverk*, Stockholm, Bonniers, 1996, s. 718.

18. Herlitz-Gezelius, s. 27; Olle Krantz, ”Järnbruket som blev glasbruk”, *Orrefors. Glasbrukets historia 1989–1998*, red. Kerstin Wickman, Stockholm, Byggförlaget, 1998, s. 21 och 28.

19. ”Gate”, *Svensk Uppslagsbok* (andra uppl.) Malmö, Förlagshuset Nordens boktryckeri, 1949.

20. Citerad i Widman, s. 20.

21. *Triton* finns även i andra färger. På Röhsska finns en i ljus ametistfärgad glasmassa (traditionellt beroende av brunsten i glasmassan) och i Nationalmuseums samlingar finns ett exemplar med mörk, nästan svart glasmassa. Gösta Östlund och Hugo Stübner: ”Alkaliersättning inom glasindustrin, *Teknisk Tidskrift*, 1945, s. 271; ”Glasfabrikation”, Nordisk Familjebok, 1908, spalt 1281.

22. Paulsson, s. 14–15, 19.

23. Elisa Steenberg, *Svenskt adertonhundratalsglas: en konsthistorisk studie* (diss.), Uppsala universitet, 1953.

24. *Gjuteriteknisk handbok*, ”Släppning”, Gjuteriföreningen, http://gjuterihandboken.se/handboken/5-modellberedning/56-slaeppning, (hämtad 2020-08-01)

25. Se t.ex. Widman, s. 43 och Duncan, s. 36–37 för mer information om det.

26. Olsen, 2003.

27. ”follow the actors”, Latour, s. 12, 68, 227, 237.

28. Latour, s. 191–218.

29. Mer om kontextualisering finns att läsa i: Hans Hayden (red.), *Kontextualisering*, Stockholm: Stockholm University Press, 2019.

30. Jämför: Mark Ian Jones, "The visibility of divergence: Vicke Lindstrand – Swedishness, Scandinavianness and the Other", *Konsthistorisk tidskrift*, 2016, s. 208–224; Judy Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Things*, Oxford, Berg Publishers, 2000.

## Vidare läsning

Glenn Adamson, *The Invention of Craft*, Oxford, Berg, 2013

Judy Attfield, *Wild Things: The Material Culture of Everyday Things*, Oxford, Berg Publishers, 2000

Kjetil Fallan, *Design History: Understanding Theory and Method*, Oxford, Berg, 2010

Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005

Mark Ian Jones, "The Visibility of divergence: Vicke Lindstrand – Swedishness, Scandinavianness and the Other", *Konsthistorisk tidskrift*, 2016

# 3. Material som process: Mening och metod i teknisk konstvetenskap

*Sabrina Norlander Eliasson*

I Nationalmuseums samlingar i Stockholm ingår en målning föreställande den bibliska gestalten Johannes Döparen (bild 11). Målningen ingick ursprungligen i en romersk privatsamling tillhörande en professor i botanik vid universitetet La Sapienza, Nicola Martelli. Martelli



**Bild 11.** Bartolommeo Manfredi, attr., *Johannes Döparen*, olja på duk, 98 × 136 cm. NM 15, Nationalmuseum, Stockholm. Foto: Cecilia Heisser/Nationalmuseum (CC-PD).

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Norlander Eliasson, Sabrina, "Material som process: Mening och metod i teknisk konstvetenskap", *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 67–84. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.d.

hade under en lång period verkat för försäljning av sina konstverk och såväl svenska konstnärer som romerska antikvarier hade på olika sätt, från 1780-talet och fram till det slutliga förvärvet i slutet av 1790-talet, bidragit till att skapa intresse för samlingen hos den svenska kungliga familjen. Efter långa förhandlingar och en ännu längre frakt anlände samlingen till Stockholm 1804 och packades upp inne i det nya Konglig Museum, Sveriges första konstmuseum som så småningom skulle få namnet Nationalmuseum.[1]

Samlingen, som bestod av flera hundra verk och teckningar, innehöll olika konstnärliga kategorier: förstudier till takmålningar eller måleri i mindre format, kopior av detaljer i välkända konstverk, färdiga målningar och regelrätt arbetsmaterial som texde kartonger som utförts av 1600-talskonstnären Pietro da Cortona för mosaikutsmyckningarna i Sankt Peterskyrkans kupol.[2] Samlingens innehåll reflekterar samlarens specifika intresseområden. Nicola Martelli hade en stark fascination för konstnärers arbetsprocesser och arbetsmaterial. Han var också tidigt intresserad av konservering och hur olika beståndsmaterial i målningar och fresker påverkades över tid. I ett flertal artiklar publicerade i romerska tidskrifter under 1780-talet diskuterade Martelli de bästa tillvägagångssätten för att överföra muralmåleri till duk. Han sätt att samla och beskriva de egna konstverken visar tydligt ett intensivt intresse inte bara för verkens motiv och narrativ utan även deras materialitet, det vill säga de material som utgör deras uppbyggnad.

Som många samlare under tidigmodern tid arbetade Martelli noggrant med att på olika sätt dokumentera sina konstverk. En egenhändigt skriven katalog, vars fragment finns i Nationalmuseums arkiv, vittnar om vilken vikt han fäste vid olika kunskapsformer gällande målningarnas motiv, tillkomsthistoria och materiella uppbyggnad och kondition. Ett annat exempel på dokumentationskälla utgörs av konstverkens etiketter som placerades på baksidan av målningarnas spännramar. Här kunde Martelli inte

bara specificera konstnärens förmodade namn och verkets motiv utan även anteckningar rörande material och kondition. Etiketterna finns i de flesta fall kvar än idag på de målningar som ingick i Martellis samling.

I den fragmentariska katalog över Martellisamlingen som bevarats nämns inte målningen av Johannes Döparen och heller inte konstnärsnamnet Caravaggio. Det gör däremot originaletiketten, fäst på målningens baksida och som med Martellis prydliga handstil intygar följande: *San Giovanni Battista. Caravaggio. Prima maniera*. Vi får inte bara veta vem målningen föreställer utan även att verket är utfört av den lombardiske konstnären Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610). Det italienska uttrycket *prima maniera* indikerar en stilistisk klassifikation. Martelli menar att konstverket tillkommit i ett tidigt skede under Caravaggios verksamhetsår. Placeringen i en specifik tidskontext går här via Martellis examination av målningens uttryck: de formrelaterade, koloristiska och dramaturgiska val som konstnären gjort vid verkets tillkomst. Den här typen av uttryck kallades av teoretiker och antikvarier under tidigmodern tid inte bara för *maniera* eller *manér* utan även för *stil*. Begreppet skulle så småningom komma att utgöra en viktig beståndsdel gällande vetenskaplig metod och förståelse av konstverk när konsthistoria etablerades som ett universitetsämne i Tyskland vid 1800-talets mitt.[3] Bedömare av stil betecknades ofta, alltsedan 1700-talet, *connoisseurs*, eller, på svenska, *kännare*. Kännarskapet var starkt förknippat med en visuell förtrogenhet med specifika konstnärers uttryck över tid.

Martellis kännarskap vid 1700-talets slut byggde på närstudium med ögonen som enda verktyg och många timmar av observation av enskilda konstverk. Attribueringen av målningen Johannes Döparen till konstnären Caravaggio var dock inte särskilt problematisk eftersom en identisk version av motivet fanns representerat i den romerska adelsfamiljen Corsinis samlingar alltsedan 1780-talet.[4] Det rörde sig alltså om två målningar av samma dimension, samma motiv och, till synes, identiskt utförda. Att

Martelli valde att inte rubricera sin version av Johannes Döparen som en kopia är intressant, inte minst eftersom han sällan

eller aldrig väjde för att använda epitetet när så befogat. Kopieringsverksamhet under 1600- och 1700-talen var en vedertagen praxis bland konstnärer, inte minst inom utbildningsinstitutioner som akademier. Även samlare och beställare uppskattade kopior av välkända verk eftersom de representerade exceptionella exempel på innovation och förändring inom den västerländska visuella traditionen.[5] Att kunna visa upp en encyklopedisk helhet över den ständigt mer definierade ”konsthistorien” i den egna samlingen blev en stark drivkraft under 1700-talet.

Att Martellis samling innehöll kopior var således fullt naturligt. Men *Johannes Döparen* definierades aldrig av honom på det sättet. Var målningen en så kallad version utförd av Caravaggio själv? Forskningen kring konstnären har under 2000-talet kunnat påvisa arbete med versioner eller ”dubbleringar” som en av honom ibland tillämpad praktik.[6] Eller hade målningen tillkommit i Martellis samtid som en regelrätt studiekopia under 1700-talets senare hälft? Något som talade emot det sistnämnda var det faktum att Caravaggios konst allmänt inte uppfattades som kvalitativt eller estetiskt intressant under 1700-talet.[7] Först i samband med den italienske konsthistorikern Roberto Longhis studier och den första monografiska utställningen i Milano 1951 skulle intresset kring Caravaggios konst komma att öka.

Under åren 2009–2015 kom en forskargrupp vid Nationalmuseum att intressera sig närmare för dessa frågor och den gåtfulle *Johannes Döparen* i Martellis samling. Men hur skulle man kunna nå längre med frågan gällande målningens funktion och typ? Det bevarade skrivna källmaterialet hade noga bearbetats i arkiv i Stockholm, Rom och Florens. Intresset riktades nu mot själva målningen och dess materiella uppbyggnad. Kunde materialen själva och deras sammansättning berätta mer om syfte och process kring målningens tillkomst? Och

vilka metoder skulle krävas för att kunna uppnå sådana resultat? En möjlig lösning erbjöds av det tvärvetenskapliga forskningsfältet *teknisk konstvetenskap* (Technical Art History) och dess angreppsätt.[8]

## Teknisk konstvetenskap: teoretiska utgångspunkter

Formeringen av fältet teknisk konstvetenskap har en lång historia som tar avstamp i specifika skeenden under 1900-talet där strukturella och teoretiska förändringar inom disciplinen konstvetenskap kom att äga rum.[9] För att förstå bevekelsegrunderna är det lämpligt att se tillbaka på samlaren Nicola Martelli i 1700-talets Rom och dennes tillvägagångssätt vid dokumentationen av de egna verken. Som vi sett hyste han ett stort intresse för sina målningars materiella uppbyggnad och fysiska kondition. Han intresserade sig för den tidiga form av konserveringspraktik och konserveringsvetenskap som började ta form i 1700-talets samhällen.[10] Han baserade sin personliga konsthistoriska kunskapsbas utifrån materiella förutsättningar – kanske för att han i grunden var naturvetare med ett intresse för kemi. Men synen på relationen mellan konstverks materiella egenskaper och den representation de emanerar i form av motiv och idéer, var inte entydig i det tidigmoderna samhället. Föreställningen om intellektets försteg framför materiens egenskaper gick tillbaka till det antika tänkandet och då särskilt filosofen Aristoteles med dennes paradigm kring idéens företräde framför den materiella formen. Om man översätter den här modellen till ett konstverk innebär det att konstverkets motiv/idé får ett naturligt övertag över konstverkets materiella uppbyggnad och materiella uttryck/effekt. Medieforskaren Ann-Sophie Lehmann har förtydligat hur den här tankemodellen också kom att uttrycka en tydlig hierarki som påminner om flera exempel på motsatspar i den västerländska kulturen till exempel kultur-natur, manligt-kvinnligt och teori-praktik.[11] Att ett konstverks idé eller mening

naturligt skulle inta en hierarkiskt högre position än dess materiella uttryck fick inom Europas renässanskultur ett starkt fäste. I takt med att konstnärsrollen under 1500-talet förändrades från hantverkarstatus till en i det närmaste oberoende intellektuell kom relationen intellekt/material att ytterligare separeras.[12]

Akademisk konstteori under 1600-och 1700-talen befäste de här tendenserna på en institutionell nivå och under 1800-talet går det tydligt att urskilja regelrätta separationer mellan olika praktiker kopplade till kunskapsproduktion gällande bildkonst. Vid de nyligen inrättade institutionerna för konsthistoria vid de europeiska universiteten vid 1800-talets slut marginaliserades systematiskt kunskapen kring konstföremålens materialitet. Denna kom istället att förvaltas inom de vid samma tid inrättade museerna och blev snabbt även förknippad med den professionella praxis som reglerar konstmarknaden.[13] *Connoisseurship* eller kännarskap kom nu systematiskt att bli en praktik förknippad huvudsakligen med kunskap gällande specifika konstnärers materialhantering och därigenom frågor rörande autenticitet. En viktig, om också inte exklusiv, aspekt av kännarskapets praktik har varit att tydligt identifiera eller *attribuera* enskilda konstverk till specifika konstnärer. Denna praktik kom särskilt att tillämpas vid studium av konst och utövare i längre historiska perspektiv där kunskapen behövde byggas upp från början och dokumenteras. Att utesluta eller införliva konstverk i en utövares totala produktion kom att bli ett viktig led i konsthistorikers verksamhet under 1900-talets första hälft och där den amerikanske kritikern Bernard Berenson (1865–1959) utgör ett tydligt exempel.[14] Kännarskapet som metod har karakteriserats av mångåriga visuella iakttagelser av faktiska konstverk och en i det närmaste intuitiv förståelse för konstnärliga processer och materialval.[15] Det sistnämnda har även bidragit till skarp kritik mot metodens vetenskapliga kredibilitet.[16]

Frågan om ett konstverks autenticitet kom under 1900-talets första hälft att bli fundamental för en generell

idé om ett konstnärligt kännarskap. Synen på ”kopior” och en växande och alltmer diversifierad konstmarknad driven av allmänekonomiska intressen cementerade negativa konnotationer kopplade till all konst som inte var obestridligen knuten till en exklusiv utövare. Detta förhållningssätt, som helt ignorerade de historiska förutsättningarna för konstproduktion i de tidigmoderna samhällena, var starkt präglat av synen på konstnären som en exceptionell och oberoende samhällsaktör såsom den definierats av det sena 1800-talets avant garde och ett modernistiskt paradigm under 1900-talets första hälft. Äkthet och autenticitet kopplade till enskilda konstverk kunde mätas via kännarens tränade öga och, i bästa fall, undvika att enskilda samlare eller stora museiinstitutioner investerade i ”falska” konstverk.

Det intressanta med en sådan här diskurs är att den helt bygger på kunskap (eller förmodad) om ett konstverks materiella uppbyggnad och uttryck. Endast i fastställandet av materialets karaktär och det konstnärliga uttryck som materialet förmedlar kan idén om autenticitet uppnås. Konstverkets mening i narrativ eller intellektuell betydelse spelade en ringa eller obefintlig roll i en diskussion om ett konstverks ”äkthet”. Denna detalj är viktig för att förstå den systematiska separationen av konstverks materiella och konceptuella egenskaper och den inbördes hierarki mellan dessa egenskaper som formerades. Att motsättningen har historiska rötter har vi redan sett, men det är viktigt att här också belysa hur den professionella praxis som kom att kopplas till de ena eller de andra av ett konstverks egenskaper också fördelade sig mellan universitet, museer och auktionshus. Att autenticitet, säkerställt via kunskap om material, kopplades till monetära värden bidrog till att stärka konstverkets materiella egenskapers lägre hierarkiska position gentemot dess idé och ”mening”.

Precis som den tidigmoderna föreställningen om intellektets primat framför handens arbete, definierades under 1900-talets andra hälft bärande tankegångar kring

språkets företräde framför, i vid mening, materialens.[17] Ann-Sophie Lehmann har följdriktigt påpekat det problematiska i begreppet ”att läsa” en målning.[18] Läsning förutsätter en avkodning av språkliga tecken som leder till en förståelse av ett narrativ, en berättelse, till exempel en målnings motiv. Den här typen av läsning avser dock inte målningens materiella egenskaper eller dess materiella närvaro i form av fysisk dimension. Dessa omfattande delar av ett konstverks existens lämnas, vid en dylik läsning, obeaktade. Den mest tillfredsställande förklaringen till den starka separationen mellan idé och materia inom västerländsk konstteori finns att hämta i det tidigare nämnda aristoteliska paradigmet: att idén föregår formen bidrar till det förstnämndas företräde.

Vid sidan om konsthistoriker eller konstvetare finns det en annan yrkeskår som historiskt sett har intresserat sig för konstverks materialitet: konservatorer. Som vi sett var Nicola Martelli mycket intresserad av konstverks fysiska kondition, hur de kunde brytas ned organiskt beroende på material och hur förebyggande arbete kunde göras för att förhindra konstverks förstörelse. Konserveringsvetenskapen började också att formeras under 1700-talet. Från 1900-talet och fram till idag har konservering och konserveringsvetenskap utvecklats till såväl regelrätt yrkesutövning vid bevarandeinstitutioner med uppdrag att vårda specifika konstsamlingar som till omfattande forskningsprojekt präglade av en sofistikerad och i ständig utveckling teknik. Konservatorer besitter ofta en naturvetenskaplig grundutbildning inom kemi och mycket av den forskning som bedrivs inom disciplinen handlar om de konstnärliga materialens organiska sammansättningar, hur de agerar över tid och i olika klimat. Konserveringsvetenskap sysslar med forskning som syftar till att förstå organiska reaktioner, men också hur dessa kan mästras och bromsas. Stora utmaningar berör ovanliga material inom den konst som produceras idag och hur dessa ska kunna bevaras över tid. Men även inom betydligt äldre konstnärskap kan utmaningar uppstå när

konstnärerna arbetat med intrikata och experimentella organiska sammansättningar i egenhändigt blandade färger för att uppnå specifika visuella effekter.[19]

När David Bomford skrev sin introduktion till boken *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research* (1998), definierade han begreppet *teknisk konstvetenskap* utifrån hypotesen att studier kring konstverks materiella uppbyggnad kunde generera forskningsfrågor långt utanför det naturvetenskapliga fält som konserveringsvetenskap och konserveringspraktik tillhörde av hävd. Frågeställningar om konstnärers arbetsmetoder och intentioner, vilka företrädesvis studerats av konsthistoriker, kunde väl integreras i den tekniska konstvetenskapens fält.[20] Raffinerad teknologi, som tidigare använts för strikt materialinriktade studier med konserveringsfrågor på agendan, kunde även brukas för att nå en djupare förståelse kring konstnärens arbetsprocess och de val som tillämpats under konstverkets tillblivelse. Kemiska provtagningar kunde med detta synsätt inte bara leda till konstateranden kring de specifika grundämnen och material



**Bild 12.** Studenter och lärare vid det internationella masterprogrammet Teknisk konstvetenskap och konstmuseet. Stockholms universitet 2018. Foto: © Emmebi Diagnostica Artistica, s.r.l. Upphovsrättsskyddad.

som en färgblandning kunde bestå i, utan även frågor om tillgång, import, ekonomi, social status och möjlig spridning av just dessa material vid en viss historisk tidpunkt. Kombinationen av naturvetenskapliga *och* humanistiska metoder och frågeställningar kunde därmed öppna upp för en betydligt bredare förståelse för konstverks specifika vara och funktioner och konstnärers praktik och förutsättningar. Ytterst verkar *teknisk konstvetenskap* aktivt för att upplösa den klassiska hierarkiska modell som förutsätter att ett konstverks mening ligger i dess textrelaterade representation – och inte i dess materialitet. (bild 12)

## Teknisk konstvetenskap som metod

När vi tittar på ett konstverk, låt säga en målning, så uppfattar vi det som tvådimensionellt, men i själva verket består en målning av flera skiktade lager. Hur dessa lager ser ut och hur de är organiserade har varierat över tid och beroende på var i världen som konstnären varit verksam. En oljefärgsmålning från 1400-talets Antwerpen skiljer sig från en dylik tillkommen i Neapel under 1600-talet. Förenklat kan sägas att en målning vanligen består av ett underlag, till exempel en duk eller en pannå, som därefter grunderas med en beläggning som hjälper till att skapa ett jämnt och bra absorberande underlag. Därefter kan färgen läggas på. Typen av färg som tillämpas påverkar arbetsprocessen: tempera och olja förutsätter olika arbetssätt. Här utgår vi från oljefärgsteknik vilket framför allt erbjuder utövaren två distinkta metoder. Antingen låter konstnären varje lager torka innan ny färg läggs på eller så arbetar hon eller han med att blanda färger direkt på duken (och inte bara på paletten) utan att låta lagren torka separat. Detta kallas för att måla *alla prima* eller *wet-on-wet*. Slutligen fixeras färglagren med hjälp av en skyddande fernissa. Sammantaget ser vi att målningen består av minst fyra lager, men oftast många fler eftersom oljefärgstekniken tillåter konstnären att ändra sig under arbetets gång, måla över och förändra kompositionen. Det mänskliga

ögats begränsningar, som ju även bidrog till kritiken av det klassiska kännarskapet som vetenskaplig metod, har bidragit till utveckling av teknologi som ger möjlighet att bokstavligt talat se djupare i ett skiktat föremål.

Den tyske fysikern Wilhelm Conrad Röntgens (1845–1923) upptäckter kring röntgenstrålningen 1895 kom snabbt att påverka de tidigaste tekniska och materialinriktade undersökningar som utfördes inom disciplinerna arkeologi och konsthistoria i Europa. (bild 13) Det första



**Bild 13.** Okänd fotograf, Porträtt av Wilhelm Conrad Röntgen, 1900. Foto: Public domain.

museilaboratoriet för tekniska undersökningar etablerades i Berlin vid det nuvarande Staatlichen Museen Preussicher Kulturbesitz.[21] Därefter följde liknande initiativ i flera av Europas stora städer och den internationella konferens som hölls i Rom 1930 blev det första vetenskapliga möte där relationen mellan det klassiska kännarskapet, baserat på ögats observationer, och de tekniska innovationernas betydelse kom att livligt debatteras.[22] På vilket sätt skulle tekniken kunna bistå ögats arbete och vice versa? Frågan är aktuell än idag. Inom *teknisk konstvetenskap* är dock förståelse för teknologins betydelse och utveckling fundamental och läsning och analys av dess resultat avgörande för fältets arbetssätt.[23]

De tekniska undersökningarna av *Johannes Döparen* i Nationalmuseum påbörjades i december 2012. (bild 14) Förutsättningarna var goda eftersom den historiska kontexten kring målningen var så väl klarlagd vid starten.



**Bild 14.** Tekniska undersökningar av *Johannes Döparen* i december 2012. Nationalmuseum, foto: © Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. Upphovsrättsskyddad.

Forskningsteamet inkluderade internationell expertis specialiserade på just 1600-talets måleriteknik i Italien. För att uppnå bredaste möjliga resultat tillämpades ett stort antal metoder varav alla icke-destruktiva vilket betyder att de inte är skadliga för föremålet.[24] *Johannes Döparen* var ganska illa åtgången av tidigare restaureringar utförda kring sekelskiftet 1900 och hela målningen uppvisade en hel del ytsmuts som enkelt kunde avlägsnas. Därefter kunde teamet börja arbeta med målningen och frågan kring huruvida konstverket var en kopia utförd i studiesyfte under 1700-talet i Nicola Martellis samtid.

En första undersökning av målningens duk visade att den var av en typ som kallas *tela romana* (romersk duk) av en grov och enkelt vävd karaktär. Den här duktypen var mycket vanlig i hela Italien under det tidiga 1600-talet, något som kunde ge tydliga indikationer på när målningen var tillkommen. Undersökningarna med infrarött ljus och röntgenfotografering visade att målningen, med ett undantag, inte uppvisade några tydliga spår av förändringar i kompositionen (*pentimenti*). När en målnings undre lager visar sig så exakta är det sannolikt att konstnären utfört en kopia av ett eget eller en annan utövares verk och då ofta i olika syften. Intressant att notera var givetvis att de tekniska undersökningar som utförts på den till synes identiska målningen i Palazzo Corsini i Rom utförd av Caravaggio uppvisade flera variationer i underteckningen samt även prov på måleri *alla prima* direkt på duken – en spontan och undersökande teknik där konstnären under arbetets gång letar efter ett specifikt uttryck. Helt mekanisk var dock inte överföringen av Caravaggios grundmotiv i Stockholmsversionen av *Johannes Döparen*. Bilder tagna i infrarött ljus visade subtila förändringar i utformningen av helgonets blick. Konstnären hade valt att frångå Caravaggios

positionering av det högra ögat till förmån för en lägre position, kanske för att balansera ansiktets proportioner på ett annat sätt. Undersökningarna visade vidare att Stockholmsversionens konstnär arbetat med



**Bild 15.** Vid färgsnittsprov är det viktigt att dokumentera var på målningen som provet tas. Dokumentationsbild från teknisk undersökning av *Johannes Döparen* i december 2012. Foto: © Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l. Upphovsrättsskyddad.

samma skarpa konturer i underteckningen som är vanligt i Caravaggios målningar. Den kemiska sammansättningen av färglagren visade sig även den vara helt i linje med den som återfunnits i många av Caravaggios verk.[25] (bild 15)

En absolut förutsättning vid tekniska undersökningar är att inte bara analysera det digitala bildmaterial som metoderna genererar utan även att placera dessa i en bred historisk och materialinriktad kontext. Resultaten jämförs med referensmaterial, i det här fallet

flertalet andra tekniska undersökningar som utförts på Caravaggios målningar och även andra konstnärer som verkade i samma tid. Materialval såsom duk och grundering, färgsammansättningens pigment och andra mineraler samt val av utförande teknik på duken är alla faktorer som är kontextuellt betingade och sällan exklusiva för en enda utövare. Det bidrar till att likheter mellan referensfall givetvis kan vara positiva eftersom de kan stärka en säker hypotes, men avvikelser är minst lika fruktbara då de öppnar upp för vidare diskussioner med avstamp i en regelrätt konsthistorisk metod. De tekniska undersökningarna visar att Nationalmuseums *Johannes Döparen* är en målning som med allra största säkerhet är utförd i början av 1600-talet och då i en kontext nära Caravaggio. Hur kunde en sådan kontext då te sig? Hade Caravaggio till exempel en ateljé som bedrev undervisning? Hade han många elever där en systematisk kopieringsverksamhet av mästarens arbete tillhandahölls? Den konsthistoriska forskningen kring konstnären svarar entydigt nej på dessa frågor. Vad Caravaggio så småningom fick däremot var många starka efterföljare efter sin livstid: i Italien, i Flandern och i Frankrike. Stockholmsversionens tekniska resultat visar på en utövare som mycket väl kände till Caravaggios arbetssätt i såväl utförande teknik som materialval. Med största sannolikhet har målningen tillkommit som en regelrätt övning med målsättningen att förstå Caravaggios teknik via ett faktiskt konstnärligt utförande. Kopian går därför att förstå som en konstnärlig undersökning och inte en falsifikation utifrån det sena 1800-talets och 1900-talets förståelse av begreppet. Det faktum att konstnären valt att justera underteckningen i det egna verket för att pröva en annan visuell effekt med *Johannes Döparens* blick stödjer hypotesen om målningen som ett aktivt studieverk.

Vem hade då utfört målningen? Den hypotes som forskningsprojektet lanserade byggde på jämförelser av tekniska resultat erhållna från undersökningar av konstverk utförda av konstnärer som verkade i Rom i Caravaggios

omedelbara samtid. De tekniska jämförelserna kunde också kompletteras med studier av inventarieförteckningar för att se om målningen och den tilltänkte konstnären kunde återfinnas. Nationalmuseums *Johannes Döparen* är med största sannolikhet utförd av den lombardiske konstnären Bartolomeo Manfredi (1582–1622) som startade sin verksamhet i Rom åren runt och efter Caravaggios flykt från staden 1606. Stockholmsversionens teknik ligger nära Manfredis egen och en målning med liknande motiv och dimension utförd av honom kunde spåras i en inventarieförteckning i Rom från 1656.[26] Detta betyder inte att det nödvändigtvis rör sig om samma målning, men det visar att Manfredi arbetat med Johannes Döparen-motivet. Hans intresse för Caravaggios teknik var omvittnat och tydligt i det egna konstnärskapet. Kanske var Stockholmsversionen ett tidigt försök att, utifrån ett specifikt verk, lära sig mer om hur mästaren, via material och teknik, kunde uppnå sina distinkta visuella effekter?

Forskningsprojektet kring *Johannes Döparen* var förankrat i en bred metodologisk bas där historisk förståelse och tekniska resultat bearbetades parallellt. I takt med att olika resultat producerades kunde frågorna förfinas och preciseras. Målningens historiska kontext, rekonstruerad via skriftliga källor, kunde kompletteras med kunskap kring dess materialitet och utförande. Konstnärens prövande arbete under tillkomstprocessen kunde dokumenteras via modern teknologi. Kopians roll i ett studiesyfte kunde förstås i ett bredare perspektiv och kanske också 1700-talssamlaren Nicola Martellis bevekelsegrunder att komplettera sin samling med *Johannes Döparen* – resultatet av hans egna intresse för konstverkens material och den konstnärliga processen.

## Slutnoter

1. Sabrina Norlander Eliasson,”The Martelli Collection in the Nationalmuseum: Fraud or Major Historical Document?”, *Italian Paintings in the Nationalmuseum. Three Centuries of Collecting.*

*Vol. I*, red. Sabrina Norlander et al, Nationalmuseum and Hatje Kantz, Ostfildern, 2015, s. 18–35.

2. *Italian Paintings*, 2015, s. 120–124.

3. Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag,1996.

4. *Italian Paintings*, 2015, s. 159.

5. Carla Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa 1750–1870, vol. 1*, Campisano Editore, 2018.

6. Rossella Vodret, "Bartolomeo Manfredi", *I Caravaggeschi: Percorsi e protagonisti*, red. Alessandro Zuccari, Milano, 2010; Marco Cardinali and Maria Beatrice De Ruggieri, "Da copia evidente a replica presunta: Le trace materiali nei doppi di Caravaggio", *La Copia: Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, red. Carla Mazzarelli, San Casciano, 2010, s. 99–126.

7. Paolo Coen,"Caravaggio e i suoi nel mercato d'arte romano del XVIII secolo", *Caravaggio e l'Europa*: *l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, red. Luigi Spezzaferro, Milano, 2009, s. 148–156.

8. 2017startade det internationella mastersprogrammet Teknisk konstvetenskap och konstmuseet vid Stockholms universitet där undervisning inom fältet bedrivs.

9. Marco Cardinali, *Dalla diagnostica artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874–1938)*, Technical Art History I, Kermes, 2020.

10. Pierluigi Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: Dal ripristino alla conservazione delle opera d'arte*, Milano, 1990.

11. Ann-Sophie Lehmann,"The matter of the medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials", *The matter of art. Materials, practices, cultural logistics, c. 1250–1750*, red. C. Anderson, A. Dunlop and P.H. Smith, Manchester University Press, 2014, s. 22.

12. Marta Edling, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss., Stockholm, 1999; Lehmann, s. 23.

13. Lehmann, s. 23.

14. Maryan Ainsworth, "From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art", *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 20, n.1, 2005, s. 4–10.

15. David Ebitz,"Connoisseurship as practice", *Artibus et Historiae*,18, 1988, s. 207–212.

16. Ainsworth, s. 4.

17. Lehmann, s. 23–26.

18. Lehman, s. 22.

19 Ett exempel på detta utgörs av *The Reynolds Research Project* vid The Wallace Collection och National Gallery i London.

20. David Bomford, "Introduction", *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Leyden, 1998, s. 9.

21. Cardinali, s. 57.

22. Cardinali, s. 57–88.

23. Cardinali, s. 28–31.

24. De vanligaste metoder som används vid tekniska undersökningar av konstverk är makro- och mikrofotografi, multispektral fotografering i ultraviolett och infrarött ljus, röntgenfotografi, röntgenflourescence (XRF), gränssnittsprov (cross-section) och SEM-EDX – analys.

25. *Italian Paintings. Three centuries of collecting, vol. I*, red. S. Norlander Eliasson et al, s. 159–162.

26. *Italian Paintings* s. 161–163.

## Vidare läsning

Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, The Pennsylvania State University Press 2008.

Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, London, 1998.

Richard E. Spear, *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Artists*, Yale University Press, 2010.

### Elektroniska resurser:

Materia – Journal of Technical Art History https://materiajournal.com

Artmatters. International Journal of Technical Art History https://www.amjournal.org

# 4. Föremålens biografier och sociala liv: En samisk ceremonitrumma på Nordiska museet

*Mårten Snickare*

Mellan 2007 och 2022 visades utställningen *Sápmi* fyra trappor upp i Nordiska museet. Utställningen, som ville berätta om ”identitet, historia och framtid, om rättigheter och orättfärdigheter, om kulturmöten och kulturkrockar, om bilden av sig själv och bilden av den andre”, var den tredje i en rad långtidsutställningar om samisk historia och kultur – den hade föregåtts av *Lapparna* 1947–79 och *Samer* 1981–2005.[1] Gemensamt för alla tre utställningarna är att en och samma samiska ceremonitrumma intog en framträdande plats. I *Sápmi*, den senaste utställningen, stod trumman mitt i det långsmala utställningsgalleriet på museets fjärde våning, som en solitär i en glasmonter (bild 16). Placering och ljussättning framhävde dess attraktionskraft medan förklarande texter var diskret placerade bakom montern.

Iscensättningen signalerade att trumman var ett föremål att begrunda och beundra för dess visuella och materiella egenskaper. Den utställda trumman är påfallande välbevarad. Trumskinnet erbjuder en ljus, jämn yta för de figurer som är tecknade i en varmt brun färg: människor eller människoliknande varelser, djur och mer abstrak-

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Snickare, Mårten, ”Föremålens biografier och sociala liv: En samisk ceremonitrumma på Nordiska museet”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 85–109. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.e. Licens: CC BY-NC



**Bild 16.** Samisk ceremonitrumma i en monter i utställningen *Sápmi*, på Nordiska museet 2007–2022, furu, björk, renskinn. Nordiska museet inv.nr 228846, foto: Karolina Kristenssen (CC BY-NC-ND).

ta former. Skinnet är spänt över trummans skålformade kropp, och fäst med träpluggar. Trumkroppen, som bara var delvis synlig i glasmontern, är dekorerad med geometriskt formade hål, symmetriskt fördelade över den välvda

ytan och inramade av skåror. Två större hål i mitten bildar ett handtag att hålla trumman i.

I en numera klassisk text hävdar antropologen Arjun Appadurai att det är fruktbart att tala om föremåls ”sociala liv”.[2] Liksom människor har föremål en historia, de rör sig mellan olika kulturella och sociala sammanhang. Att följa ett föremåls rörelser genom tid och rum kan ge en fördjupad förståelse, inte bara för det enskilda föremålet utan också för de sociala och kulturella sammanhang som det ingår i. Antropologen Igor Kopytoff tar upp tråden från Appadurai när han utvecklar ”objektbiografin” som metod.[3] Metoden går ut på att ställa frågor om ett föremål liknande dem man ställer om en människas liv: Varifrån kommer det, och vem är dess upphovsperson(-er)? Hur har dess karriär sett ut, vem har det mött, hur har det färdats och vilka förändringar har det genomgått? Med den objektbiografiska metoden kan forskaren, menar Kopytoff, få syn på sådant som annars är svårt att få syn på. Vad händer till exempel när ett föremål, som resultatet av kulturella kontakter eller konflikter, färdas från ett kulturellt och socialt sammanhang till ett helt annat? När det migrerar från det välbekanta till det främmande? På vilket sätt omdefinieras föremålet och vilka nya roller kan det komma att spela i sitt nya sammanhang?

Objektbiografin är numera en etablerad metod, särskilt inom arkeologin och antropologin, men den används även av konsthistoriker. Ett biografiskt perspektiv på konstverk och andra föremål är i själva verket inte något nytt inom konstvetenskapen. Konsthistoriker har till exempel länge ägnat sig åt proveniensforskning, det vill säga att med hjälp av inventarieförteckningar, köpekontrakt och andra arkivalier spåra ett konstverks förflyttningar mellan olika ägare och samlingar. Andra har ägnat sig åt receptionshistoria, att undersöka hur ett konstverk genom historien har betraktats, tolkats och värderats på olika sätt. Men utmärkande för objektbiografin är dess närgångna studie av själva (konst-)föremålet, där materialsammansättning, utformning, spår av bruk och slitage samt eventuella tillägg och förändringar

förstås som viktiga ledtrådar till dess biografi. Med andra ord tillmäts föremålets *materialitet* stor betydelse.

Om man tänker sig att föremål kan ha ett socialt liv och en biografi ligger det nära till hands att tänka att de också spelar en aktiv roll i relation till de människor de möter längs sin väg. Konsthistorikern W J T Mitchell har noterat att vi gärna talar om konstverk och andra bilder som om de talade till oss och ville oss någonting.[4] Det är förstås, säger Mitchell, en metafor, men en metafor värd att ta på allvar. När Mitchell ställer frågan ”what do pictures want?” är det en metaforisk fråga, men inte desto mindre meningsfull. Konstverk, men även andra bilder och föremål, gör något med sina betraktare och brukare. De har förmågan att beröra och påverka oss, att väcka vårt begär eller vår fasa. Den politiska filosofen Jane Bennett hävdar att tingen besitter ett visst mått av självständighet gentemot oss människor.[5] Med begreppet ”thing-power” vill hon peka på denna föremålens märkliga förmåga att överskrida sin status som objekt och motstå våra försök att objektifiera och ta kontroll över dem. Det finns alltid en sida av föremålet som vänder sig bort från våra försök att nagla fast det med ord och begrepp. För forskaren handlar det om att vara uppmärksam och öppen i mötet med konstverk och andra föremål. Men också att acceptera att det alltid finns något som motstår försöken att beskriva och tolka dem. Föremålets materiella rikedom överskrider alltid uttolkarens kontroll och förmåga att hålla fast, beskriva och tolka det.

I det här kapitlet närmar jag mig den samiska trumman i Nordiska museet med en objektbiografisk metod. Jag följer trumman, från dess tillkomst, genom händelser och rörelser i dess sociala liv, fram till dess plats i utställningsmontern. Vad kan en sådan metod lära oss om trumman och om de skiftande sammanhang den ingått i? Hur har den genom historien underkastats, eller motstått, människors vilja och begär? Avslutningsvis riktas en kritisk blick mot den objektbiografiska metoden. Vad har den hjälpt oss att få syn på? Vilka är dess svagheter?

## Trummans ursprung och tidiga sociala liv

Trummans sociala liv tog förmodligen sin början runt mitten av 1600-talet. Dess utformning pekar mot ett ursprung i det lulesamiska området, ett vidsträckt område som sträcker sig från Luleå mot nordväst hela vägen till den norska atlantkusten. Ingenting är känt om trummans upphovsperson(-er) annat än det vi kan sluta oss till av själva föremålet, dess utformning och hur dess olika material bearbetats och sammanfogats. Upphovspersonerna tycks ha haft djupa kunskaper om sin fysiska omgivning, kunskaper som gjort det möjligt för dem att välja material som kunde tjäna deras syften och motstå tidens tand. Trumkroppen är snidad ur en vril på en tall, en utväxt på stammen orsakad av en genetisk variation som ger upphov till ett stycke hårt och hållbart trä (bild 17).[6] Trumskinnet är gjort av ett tjockt och mjukt renskinn som lyckats stå emot spänningen i 350 år eller mer (hos de flesta bevarade samiska 1600-talstrummor har trumskinnet spruckit). Skinnets mjukhet och absorptionsförmåga har också bidragit till att de tecknade figurerna är så välbevarade – pigmentet som används har fått bra fäste (bild 16). Träpluggarna som håller fast skinnet är tillverkade i björk, ett hårt och segt träslag som det finns gott om i Sveriges nordliga fjällandskap.

Med dessa omsorgsfullt utvalda material till hands uppbådade upphovspersonerna sitt hantverkskunnande, estetiska omdöme och sinne för traditionen för att skapa ett användbart, hållbart, och visuellt och materiellt tilltalande föremål. Det sätt på vilket de bearbetat det hårda, motspänstiga träet antyder en känsla för balans och rytm, en förmåga att skapa symmetri och variation med hjälp av en begränsad uppsättning geometriska figurer: romb, cirkel, kvadrat, triangel. Handtaget sammanfaller delvis med vad som tycks ha varit en naturlig hålighet i vrilen, något som antyder en förmåga att anpassa sig till omständigheterna och samarbeta med de givna materialen och deras egenheter. Efter att ha format och dekorerat trumkroppen



**Bild 17.** Kroppen av samisk ceremonitrumma, de två större hålen i mitten fungerar som ett handtag, furu. Nordiska museet inv.nr 228846, foto: Bertil Wreting (CC BY-NC-ND).

har de polerat dess yta och behandlat den med något slags fett som framhäver föremålets haptiska kvaliteter: dess varmt bruna, silkeslena yta talar till känseln lika mycket som synen. Sättet på vilket trumskinnet är fäst, med tjugo björkpluggar med likadana fyrkantiga huvuden placerade på jämna avstånd längs trumkroppens kant, ger intryck av omsorg och ordningssinne. Teckningarna på trumskinnet, pigmenterade med mald albark, har utförts med

en trubbig pinne som åstadkommit grova, jämna linjer. Tydlighet tycks ha varit en vägledande princip för tecknaren, snarare än livlighet eller detaljrikedom. Figurerna framstår som läsbara tecken på en yta snarare än gestalter i ett bildrum.

Från trummans materiella uppbyggnad går det att dra några mer generella slutsatser. För det första: de omsorgsfullt utvalda och bearbetade materialen pekar på att föremålet gjorts för att hålla, att tåla bruk och slitage. För det andra: handtaget, tillsammans med det faktum att föremålet bearbetats på alla sidor, tyder på att det var avsett att hållas i och vändas på, snarare än att ställas ut till statiskt betraktande. För det tredje: det arbete som lagts ned på att forma och smycka trumman antyder att den tillskrevs ett värde utöver, eller bortom, dess mest grundläggande funktion, att avge ett ljud när man slår på den. Mycket av arbetet med trumman riktades inte i första hand mot dess funktion, utan snarare mot dess visuella och materiella kvaliteter och attraktionskraft.

Svaga märken på trumskinnet och slitage på handtaget antyder att någon har hållit trumman och spelat på den. Vem kan det vara som har greppat handtaget, slagit på trumskinnet med ett redskap och därigenom skapat ljudvågor som förstärkts av trumkroppen? En samisk trumma var oftast förknippad med *en* ägare och brukare. Samtidigt tycks den ha varit ett socialt föremål som aktiverades i samspel med flera människor. En ögonvittnesskildring från 1600-talets senare del beskriver hur en same spelar på sin trumma och jojkar, ackompanjerad av jojkande samiska män och kvinnor.[7] Historiografiskt har den samiska trumman varit starkt associerad med schamanistiska praktiker, som levitation, extas och trans. Den här trumman kan mycket väl ha tillhört en nåjd, en samisk schaman. Men källorna från 1600-talet visar att trummor inte bara brukades av nåjder utan även av andra samiska män – och åtminstone en källa pekar ut en kvinna med praktisk kunskap om trummors användning.[8] I händerna

på en renskötare, jägare eller fiskare, tycks trumman ha varit inblandad i mer praktiska vardagssammanhang: man spelade på den för att hitta bra fiskevatten eller jaktmarker; för att lindra en kvinnas födslosmärtor; för att bota sjuka renar eller skydda dem mot rovdjur.

## Trumman koloniseras

Det första arkivaliska spåret efter trumman i centrum för det här kapitlet är ett kvitto daterat den 16 juli 1672 som bekräftar att Johannes Schefferus, professor vid Uppsala universitet, mottagit den som ett lån från Magnus Gabriel De la Gardie, rikskansler och kansler för universitetet.[9] Lånet av trumman var direkt relaterat till Schefferus arbete med en bok om samisk kultur, *Lapponia*, som publicerades 1673 och blev en europeisk bestseller.[10] Vi vet alltså att trumman senast 1672 lyfts ur det samiska sociala och rituella sammanhang för vilket den skapats och istället införlivats i den mäktiga officeren och politikern De la Gardie stora samlingar av konst och rariteter. Det har antagits att den kom till De la Gardie som en gåva från Samuel Rheen, präst i Jokkmokks församling. Detta förblir en kvalificerad gissning, men en gissning som rimmar väl med det faktum att det tidiga 1670-talet var en tid när svenska präster och koloniala tjänstemän i Sápmi påbörjade en systematisk konfiskation av föremål relaterade till samiska religiösa praktiker, i synnerhet trummor som av kyrkan betraktades som djävulens redskap. Det var också en tid när de samiska trummorna dök upp som eftertraktade samlarobjekt bland europeiska furstar och aristokrater.

Tagen från det rituella sammanhang för vilket den skapats hamnade trumman nu i helt nya omständigheter. Källorna antyder att den placerades på Makalös, ett magnifikt renässansslott i centrala Stockholm som hade uppförts på 1630-talet av Magnus Gabriels far, Jakob De la Gardie. På Magnus Gabriels tid hyste slottet en av landets rikaste samlingar av konst och andra föremål.

I en inventarieförteckning från 1686 omnämns ”Een Lappetrumma med 2:ne beenhamrar” vilket förmodligen syftar på trumman ifråga.[11]

På sin nya plats i Makalös tog trumman plats i ett nytt materiellt sammanhang, omgiven av nya typer av föremål. Det intima, slutna utrymmet i en samisk kåta, eller de vidsträckta skogs- och fjälltrakterna i det lulesamiska området, byttes nu ut mot de ståtliga renässansinteriörerna i De la Gardies slott och det omgivande stadslandskapet, med det kungliga slottet som en av de närmaste grannarna. I den miljön kom trumman att dela utrymme med luxuösa möbler, vävda tapeter och mattor från när och fjärran; porträtt och andra målningar, hantverksföremål och mekaniska underverk, som ett svart skrin med dockor som dansade till musik av en självspelande orgel.[12] Trumman placerades i en grupp föremål som bland annat innehöll ”Een ask medh 3:ne Indianske Sneckmusslor”, ”Ett hufwud af ett Swijn med 2 Tänder och 2:ne Horn”, ”Johan Baptistae hufwud på ett faat”, ”Ett Microscopium”, och ”Ett Eenhorn [enhörningshorn] med sin futral”.[13] Om trumman i en tidigare fas av sitt sociala liv hade varit involverad i religiösa, rituella praktiker syftande till att etablera relationer mellan mänskligt och gudomligt, var den nu del av en samling förunderliga föremål som sammantagna lockar fram bilden av en värld präglad av flytande gränser mellan natur och kultur, verklighet och fantasi, vetenskap och magi – eller kanske snarare en tid när gränserna inte var dragna och dikotomierna ännu inte fastställda. Samen som spelade på trumman, omgiven av ett sjungande sällskap, var ersatt av den aristokratiske samlaren, omgiven av likar som studerade och diskuterade trumman och dess förmodade hedniska ursprung.

På sin plats i De la Gardies konstkammare spelade trumman nu rollen som ett materiellt bevis på en mångfaldig, gåtfull värld. Samtidigt var den ett tecken på sin ägares status som förfinad och bildad aristokrat, väl bevandrad i de europeiska eliternas manér bland vilka det ingick att samla och ställa ut sällsynta föremål. I en samling tillhörande en

ledande politiker i den svenska kolonialmakten kan den också ha spelat rollen som kolonial trofé, ett föremål som materialiserade det svenska imperiets räckvidd (i De la Gardies samling fanns också föremål från Nordamerika och Västafrika, två andra platser där Sverige under 1600-talet hade koloniala intressen). Men den tycks också ha spelat en mer specifik roll, som ett föremål som kunde skänka kunskap om samiska kulturella och religiösa praktiker. Som grundare av Antikvitetskollegiet och kansler för Uppsala universitet, hade De la Gardie ett uttalat professionellt intresse för den svenska historien och dess materiella lämningar. Eftersom Sápmi hade koloniserats och införlivats med det svenska imperiet föll samernas materiella kultur inom ramarna för det intresset. Trummans roll som kunskapsobjekt blev än mer påtagligt när De la Gardie lånade ut den till Schefferus för att användas som materiell källa i dennes arbete med *Lapponia*.

I juli 1672 anlände trumman alltså till Schefferus museum i centrala Uppsala, där den för en tid kom att samsas med fem andra samiska trummor, tre i Schefferus ägo och ytterligare två som han fått låna av De la Gardie.[14] Dagsboksanteckningar från besökare i Schefferus museum antyder att dessa trummor hörde till de mest intresseväckande föremålen i samlingen. De togs ner från väggen där de hängde, man vred och vände på dem medan värden lade ut texten om deras ursprungliga funktion.[15] Men Schefferus använde alltså också trummorna i sitt arbete. För honom var de kunskapsobjekt som kunde komplettera, ibland korrigera hans skriftliga källor till den samiska kulturen. Trumman i centrum för den här texten avbildades i ett träsnitt i *Lapponia* (bild 18).[16]

Bilden är platt och schematisk, med rudimentära skuggningar längs kanterna som enda antydan om föremålets tredimensionalitet. Men det är värt att notera att bilden består av två delar, en som avbildar trumskinnet och den andra trumkroppen. Genom dessa två aspekter av trumman kan träsnittet sägas föregripa handlingen att vända

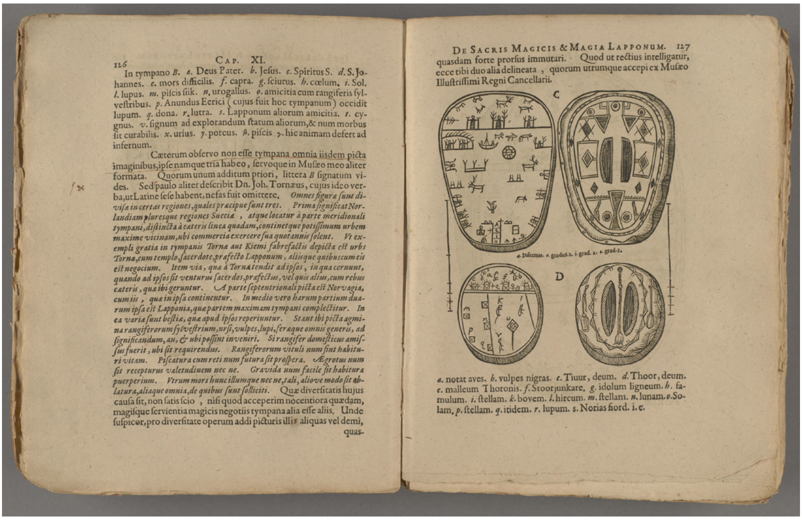



**Bild 18.** Ett uppslag i Johannes Schefferus *Lapponia*, 1673, med den här aktuella trumman överst på högra sidan, träsnitt. Foto: Kungliga biblioteket (Public Domain).

på föremålet och därigenom framhäva dess tredimensionalitet och materialitet.

Efter tiden i Schefferus museum återlämnades trumman till De la Gardie. Efter dennes död 1686 överfördes den till Antikvitetskollegiet som grundats 1666 på De la Gardies initiativ, med syftet att studera den svenska historien och bevara svenska fornlämningar. Samlingarna fanns ursprungligen i Uppsala men flyttades 1690 till Stockholm. De bestod huvudsakligen av böcker och manuskript, medan övriga föremål samsades i ett rum.[17] Där fanns runstavar, katolska reliker och andra föremål som förlorat sin heliga status i och med reformationen, samt sigill och mynt. Slutligen fanns där en grupp samiska föremål, däribland gudabilder i trä, en ackja – och trumman, tillsammans med ytterligare fyra eller fem trummor som enligt katalogen gav prov på samiskt avguderi.[18]

På dess plats i Antikvitetskollegiet blev trummans roll som kunskapsobjekt framhävd och institutionaliserad, på bekostnad av dess övriga potentiella roller som rituellt

föremål eller estetiskt objekt. Den blev ett dokument, jämförbart med de omgivande böckerna, manuskripten och de andra källorna till Sveriges historia. Därmed var den inledande, aktiva fasen i trummans sociala liv också till ända. I inventarieförteckningarna omnämns den alltmer knapphändigt. Från 1720-talet återfinns den i gruppen ”några andra Antiquiteter”, föremål som tycks ha blivit över när det mesta ordnats in i tydliga kategorier, som ”svenska mynt” eller ”silver”. Under 1700-talets lopp blev Antikvitetskollegiet allt mindre aktivt. 1780 upplöstes det formellt och dess samlingar togs över av Vitterhetsakademien. Så småningom kom de samlingar till vilka trumman hörde att bilda grunden till Historiska museet i Stockholm.

## Trumman i det moderna museisystemet

På 1940-talet, efter ett par hundra år av relativ stillhet och tystnad, dök trumman upp igen som ett föremål i centrum för uppmärksamma och initierade blickar. Ett fotografi, daterat 1945, visar sju män och en kvinna stående runt ett bord fyllt av samiska ceremonitrummor av olika form och storlek (bild 19). Trummorna drar till sig uppmärksamheten, några har lyfts upp från bordet av varsamma händer. Trummor och människor binds samman av ett nät av blickar, gester och rörelser. De befinner sig i Nordiska museet i Stockholm. I bildens mitt står en man i vit laboratorierock, som för att understryka att gruppen ägnar sig åt seriöst arbete. Mannen är Ernst Manker, etnograf, intendent på Nordiska museet och centralgestalt i forskningen om samisk kultur i Sverige. Han är omgiven av medlemmar av en samisk delegation som kommit till Stockholm för att samtala med regeringen, från vänster: Mattias Kuoljok, John Utsi, Anna Gustafsson, Gustaf Park, Petrus Gustafsson, Isak Parffa och Nils Erik Kuoljok. De bär traditionella samiska kläder med undantag av Gustav Park, inflytelserik samisk politiker, som bär en mörk rock, vit skjorta och slips – man kan ana att han är van att röra sig



**Bild 19.** En samisk delegation studerar trummor i Nordiska museet tillsammans med museiintendent Ernst Manker,1945. Nordiska museet, NMA.0077271, foto: Nordiska museet 1945 (CC BY-NC-ND).

i maktens korridorer. Park håller upp trumman som är i centrum för det här kapitlet; han betraktar den uppmärksamt och vänder den mot mannen närmast honom så att även han ska kunna se den tydligt.

Trummans återuppdykande hade föregåtts av en period av ökat kolonialt förtryck från svenska statens sida, med bland annat tvångsförflyttningar av samer, intensifierad exploatering av naturresurser på samisk mark, skallmätningar och andra förnedrande fysiska undersökningar av samer i vetenskapens namn. Samtidigt var det en period av ökat intresse för samisk materiell kultur, som bland annat ledde till att Ernst Manker 1939 utnämndes till

den första intendenten med särskilt ansvar för de samiska samlingarna på Nordiska museet. Vid en stor omorganisation av svenska centralmuseer flyttades trumman, tillsammans med en rad andra samiska föremål från Historiska museet till Nordiska museet.[19] Därmed förverkligades Mankers dröm om ett centralmuseum för samisk kultur i Sverige: med cirka 5500 föremål blev Nordiska museets samiska samlingar de överlägset största i världen. Exploatering och uppskattning – den ambivalenta inställningen till samisk kultur från svenska institutioner och myndigheter påminner om De la Gardies och Schefferus tid. Med en viktig skillnad: nu krävde samer, alltmer framgångsrikt, en plats vid bordet – bokstavligt så på fotografiet. Den samiska delegationen var där därför att Manker insåg att den hade något att säga om föremålen, att samernas speciella kunskaper och erfarenheter kunde bidra till en fördjupad förståelse av trummorna och deras historiska betydelse. Ett sådant kunskapsinsamlande utgjorde ett viktigt inslag i Mankers förberedelser för den första långtidsutställningen av samisk kultur på museet, *Lapparna*, som öppnade 1947.

Utställningen 1947 var ordnad som en serie tablåer med teman som ”renskötsel”, ”mäns hantverk” och ”kvinnors hantverk”.[20] Trumman i centrum för det här kapitlet tog plats i en tablå om ”den andliga världen”, tillsammans med andra trummor typologiskt ordnade på en skärm i en monter (bild 20). En text förklarade trummornas funktion som ”instrument för levitation och spådom.” Användandet av trummorna, informerade texten, var officiellt förbjudet sedan kristnandet av samerna, men de användes i hemlighet långt in på 1800-talet. Vid sidan av trummorna innehöll montern också en serie förstoringar av figurer på trumskinnen samt en förstoring av ett träsnitt i Schefferus *Lapponia*, en fantasifull bild av en nåjd som spelar på sin trumma. Samma scen upprepades i tre dimensioner genom en docka i full skala, klädd i traditionell samisk dräkt, knäböjande och spelande på en trumma ur museets samlingar.




**Bild 20.** Monter i utställningen *Lapparna*, 1947, (trumman är den andra från vänster i den nedre raden). Nordiska museet, NMA.0048456, foto: Nordiska museet (CC BY-NC-ND).

På sin nya plats i den nedre av de två raderna skrevs trumman in i en tredelad ordning av scenografisk gestaltning (tablån med dockan), vetenskaplig auktoritet (de typologiska serierna av trummor) och pedagogiskt tilltal (texter och bilder), en ordning som är karaktäristisk för museiutställningar i mitten av 1900-talet och som fortfarande ekar mellan väggarna i många etnografiska och kulturhistoriska museer. Snarare än att lyftas fram som ett visuellt och materiellt attraktivt föremål i sin egen rätt, presenterades trumman som ett exempel på en typ, infogad i en ordning som syftade till att förmedla objektiv kunskap om en svunnen kultur.

Utställningen stod i över trettio år innan den plockades ned för att ge plats åt en ny, uppdaterad presentation av samisk kultur, *Samer*, som öppnade 1981.[21] En doft av modernitet hade tillförts jämfört med den tidigare utställningen: I en monter, bredvid den obligatoriska

uppstoppade renen, stod en snöskoter som en antydan om att modern teknik hade blivit en del av samiskt liv och arbete. Trumman var med även denna gång, hängande i knappt synliga trådar, tillsynes svävande i luften i en monter tillägnad ”Nåjdens trumma”. Nedanför, på ett renskinn, låg ytterligare två trummor. Den dämpade belysningen, med spotlights riktade mot var och en av de tre trummorna, förhöjde den dramatiska effekten. Om placering och ljussättning således framhävde trumman som ett gåtfullt, mystiskt föremål, så var texterna på monterns svarta fondvägg mera sakliga. En text förklarade nåjdens roll i traditionell samisk kultur som medlare mellan människor och gudar och trumman som nåjdens viktigaste redskap. Vidare redogjordes för förföljelsen av nåjderna och förstörandet av deras trummor under vissa perioder i historien.

1981, när utställningen öppnade, hade det politiska och kulturella klimatet ändrats i ljuset av den globala avkoloniseringen och framväxten av en postkolonial kritik. Ursprungsbefolkningar över hela världen krävde självbestämmande och rätten till land, historia och kulturarv. Traditionell etnografisk forskning och museipraktik kritiserades, och ursprungsfolk krävde rätten att ta aktiv del i utformandet av de berättelser om dem som presenterades i västerländska museer. På ett sent stadium bjöds Svenska Samernas Riksförbund och Sameföreningen i Stockholm in att samarbeta om den nya utställningen. Men samtalen bröt samman och hela projektet försenades med flera månader.[22] När utställningen öppnade blev den genast föremål för kritik från samiska talespersoner och hela 80-talet var relationerna spända mellan Nordiska museet och samiska intresseorganisationer. År 1989 öppnade ett nytt museum för samisk kultur: Ájtte, Svenskt fjäll- och samemuseum. Dess placering i Jokkmokk, centrum för samisk kultur och utbildning i norra Sverige, innebar möjligheter för det nya museet att verka som en integrerad del av det samiska samhället. Sedan öppnandet är också en stor del av de anställda samer. Föremål överfördes från andra museer till Ájtte som nu har den

största samlingen av samisk materiell kultur i Sverige. De flesta av de trummor som fanns i Nordiska museet är idag i Ájtte, flera av dem utställda i långtidsutställningen *Trumtid*.[23] Därmed är trummorna och de andra föremålen tillgängliga för en större grupp samiska museibesökare; trummorna är också närmare de landskap där de en gång skapats och använts.

## Objektbiografins styrkor och begränsningar

Studien av den samiska ceremonitrumman är exempel på en objektbiografi: en kronologiskt ordnad, närgången kartläggning av ett föremål och dess geografiska och konceptuella förflyttningar genom historien. Framställningen visar också att trummans materialitet spelar en dubbel roll i objektbiografin. Som undersökningsobjekt står trumman i centrum för studien. Och samtidigt fungerar den som källa – ja, i det tidigaste skedet av trummans historia är dess material och deras bearbetning faktiskt den enda källan till dess biografi. En poäng med den objektbiografiska metoden är att den ger materiell konkretion åt historiska skeden som ofta brukar framställas i mer abstrakta, generella termer. I det här fallet handlar det om en historia av samiska materiella och kulturella praktiker; den konfliktfyllda historien om svensk kolonisering av Sápmi; och historien om det moderna museiväsendets framväxt i Sverige. Stora, bitvis svårfångade skeden och fenomen som genom trumman ges en fysisk påtaglighet.

Ett fokus på det särskilda och specifika har en viktig plats i humanistisk forskning. Att på nära håll följa ett enskilt föremål, i det här fallet trumman, kanske inte ger omedelbara svar på de stora frågorna. Men en objektbiografisk studie kan etablera en konkret punkt varifrån relevanta frågor om de större skedena kan formuleras. Genom att kasta ljus över det särskilda och partikulära kan studien också fungera som en motvikt mot historiska förenklingar och generaliseringar. Objektbiografin kan

göra det tydligt att historien rymmer nyanser, oklarheter och motsägelser.

En annan poäng med den objektbiografiska metoden är att den gör motstånd mot tendensen att reducera det enskilda föremålet till en illustration till, eller ett exempel på, något förment viktigare, såsom mänskliga handlingar och föreställningar. I objektbiografin tillmäts föremålet värde och intresse och dessutom ett visst mått av agens, eller självständighet i relation till historiens mänskliga aktörer. I studien av trumman framstår den inte som ett passivt objekt för människors handlingar; den har genom historien förmått väcka begär och andra känslor, den har gett upphov till konflikter och omförhandlingar, den har lockat fram nya sätt att förstå och relatera till historia och samtid. Därmed blir det tydligt att fysiska objekt och materialiteter utgör väsentliga, meningsskapande faktorer i historien, vid sidan av de idéer, ord och mänskliga handlingar som ofta står i centrum för historiska studier.

Som alla vetenskapliga metoder har objektbiografin också svagheter och fallgropar. En är att biografin är en så etablerad och stark narrativ form, styrd av en rad outtalade grundantaganden. Den förväntas ha en tydlig början och slut: födelsen och döden. Däremellan förväntas den ha en koherens, en röd tråd av utveckling och mognad. Lockelsen kan bli stor att stöpa objektbiografin i denna starka form och därmed missa det fragmentariska, de långa tidsluckorna eller bristen på koherens som ofta kännetecknar ett föremåls rörelser genom tid och rum. Det som inte passar in i formen, som sticker ut och ter sig motsägelsefullt, kanske i själva verket är de mest tänkvärda aspekterna av ett föremåls historia. Detta, att i objektbiografins form metaforiskt likställa ett föremål med en mänsklig aktör kan också – skenbart paradoxalt – innebära att man vidmakthåller och förstärker ett antropocentriskt perspektiv: föremålet får värde och mening först när det liknas vid en människa.

Antropologerna Rosemary Joyce och Susan Gillespie har föreslagit ett alternativ till objektbiografin, nämligen

*object itinerary*, som kan översättas med objektets resväg eller färdplan.[24] Det öppnar för att följa ett mer löst sammanhängande förlopp och väcker inte samma förväntan på utveckling och koherens. Färden kanske inte har en tydlig början eller ett tydligt mål; den är inte nödvändigtvis sammanhängande; den kan avbrytas av långa stopp – tänk på trumman som mer eller mindre försvinner från mitten av 1700-talet för att åter aktiveras i mitten av 1900-talet. Att tala om ett föremåls resväg erbjuder ändå en narrativ struktur. Man kan tänka sig hur föremålet rör sig mellan olika platser, stannar till, träder i förbindelse med andra föremål och människor längs vägen. Föremålet kan fortfarande tillmätas värde och betydelse, utan att behöva liknas vid en mänsklig aktör. Genom att närma sig ett föremåls historia i termer av resväg eller färdplan kan det också bli tydligt hur ett föremål under sin färd inte bara *rör* sig i tid och rum utan hur det faktiskt *producerar* rum och serier av rumsliga samband, likt streck som ritas på en karta.

Det väsentliga här är nog inte att välja mellan de två, att antingen fortsätta i traditionen av objektbiografier eller ge sig in på mer oprövade objektfärdvägar. Men förslaget av Joyce och Gillespie tvingar oss att skärpa blicken och fundera en gång till över vad det är vi gör när vi väljer att följa ett föremål genom historien, och vad vårt val får för epistemologiska och etiska konsekvenser.

## Avslutning: trumman idag och i framtiden

När merparten av de samiska trummorna i Nordiska museets samlingar återvände till Sápmi blev trumman i centrum för den här texten kvar i huvudstaden. År 2007 ställdes den ut på nytt som ett centralt föremål i långtidsutställningen *Sápmi* (bild 16). *Sápmi* är exempel på en självkritisk vändning som inleddes på 1990-talet, när museer i västvärlden började granska och synliggöra sin egen roll i de berättelser som deras utställningar formar sig till. ”Ett sätt att vara same är att vara representerad i Nordiska museets samlingar”, som det formuleras i inledningen till

utställningskatalogen.[25] I likhet med många utställningar i etnografiska och kulturhistoriska museer på senare tid var *Sápmi* organiserad runt en rad kritiska frågor skrivna på väggarna: ”Vems historia?”, ”Vems röst?”, ”Vems föremål?” etcetera. En referensgrupp, sammansatt av representanter för samiska kulturella och politiska institutioner, tog del i planering och förberedelser.[26] I jämförelse med de tidigare utställningarna lämnade det samiska deltagandet mer tydliga avtryck i utställning och katalog. I utställningstexter och i en videoinstallation reflekterade medlemmar av referensgruppen och andra samtida samiska röster över sin historia av kolonialt förtryck och frigörelse, men också över enskilda utställda föremål. Ett tydligt inslag av samtida samisk konst och konsthantverk öppnade upp för en dialog mellan tradition och nutid och problematiserade därmed den seglivade västerländska föreställningen om ursprungsfolk som tillhöriga ett odefinierat förflutet. Trumman ingick i en avdelning om ”Föremål med historia” där den samiska referensgruppen varit aktiv i urval och kommentarer. Frågor om dessa föremåls rättmätiga tillhörighet ställdes i en inledande text: ”Under 1800- och 1900-talen fördes föremål och mänskliga kvarlevor till västvärlden som troféer. Samlare reste även till Sápmi. Idag reses krav på att föremål och kvarlevor ska återföras till sina ursprungliga platser.”

I ensamt majestät i sin monter, framstod trumman som ett föremål för estetisk kontemplation. Den besökare som sökte information om föremålet måste gå runt till monterns baksida där ett par texter var diskret placerade på en låg sockel. Huvudtexten löd:

> Många har försökt förstå vad symbolerna och bilderna på den samiska trumman betyder: ”Är det gudar, människor, djur, symboler, kartor, livsberättelser, släktingar – eller bara dekoration?” frågar Victoria Harnesk. ”Sådant som skiljer sig från västvärldens vanliga bilder och antaganden uppfattas som avvikande och väcker nyfikenhet” tänker Ingmar Åhren. ”Det är vad som inspirerade till idén att trumman var förknippad med häxkonst.” Sonia Larsson har en annan erfarenhet. ”Trumman är magisk för mig. Att kunna färdas till

> andra världar med den tilltalar mig,” säger hon och berättar om en trumresa hon deltog i under ledning av en nutida nåjd (medicinman eller shaman), ”en resande mellan två världar, som kan försätta sig själv och andra i trance.”

I kontrast till den sakliga, auktoritativt förklarande rösten i tidigare utställningar, mötte läsaren nu ett collage av samtida röster, tillhörande medlemmar av den samiska referensgruppen. De förklarade inte trumman, men deras frågor, tankar och erfarenheter lyfte fram den som ett föremål med kraften att attrahera och förmågan att binda samman det förflutna och nutiden. Bredvid röstkollaget satt en annan text, ett citat från ett brev skrivet av museets grundare Artur Hazelius till en medarbetare som reste runt i Sápmi 1891:

> Till det viktigaste som bör efterhöras är alt, som rör lapparnes kult eller gudsdyrkan, vidskepelse och dylikt. Ytterst önskliga äro alltså lapptrummor med tillbehör, seitar (afgudabilderna hvilka ni bör taga så många ni kan få reda på samt öferenskomma om deras forsling). Alla till dem hörande traditioner antecknas noga.

I citatet framstår Hazelius som den paradigmatiska samlaren-kolonisatören, och Nordiska museet i Stockholm som den för honom uppenbara platsen att samla och ordna trummor och andra religiösa föremål förknippade med samisk religion. Samtidigt ger hans brev uttryck för trummornas attraktionskraft, deras förmåga att väcka kolonisatörernas begär. Tillsammans placerade de två texterna trumman i ett fält av attraktion, fascination, exploatering och kampen om rätten att definiera. Men ingen av texterna adresserade det specifika föremålet i montern, dess visuella och materiella karaktär, eller dess specifika historia. Det finns en diskrepans mellan det sätt föremålet var utställt på, som framhävde dess visuella och materiella unicitet, och texterna, som närmade sig föremålet som ett exempel på en kategori.

Vid sidan av dess relation till utställningstexterna, var trumman också del i ett assemblage av föremål samlade i utställningens mitt. Bland dessa föremål fanns en *seite*, ett

heligt föremål i trä med expressiva former, delvis obearbetad och delvis snidad med symboler och antropomorfa drag; ett mjölkningskärl, funktionellt snidat ur en björkvril på 1800-talet, inte utan likheter med trummans kropp; ett konstfullt silverhalsband avsett för bröllop och andra ceremoniella tillfällen; och en väska av den samtida konsthantverkaren Anna-Stina Svakko, där traditionella material som fiskskinn och renskinn kombinerats med detaljer i plexiglas. I visuell och materiell dialog med dessa föremål framstod trumman som ett uttryck för samisk kreativitet i skärningspunkten mellan tradition och innovation, en kreativitet rotad i ett specifikt landskap och de materiella förutsättningar det erbjuder, och starkt kopplad till sociala och kulturella händelser och praktiker. Den framstod också som en instans av kolonial exploatering och samisk emancipation, av en ständig kamp om rätten att inneha och att definiera. På sin plats, i centrum av en långtidsutställning i ett statligt museum i den svenska huvudstaden, var trumman situerad i hjärtat av en olöst spänning mellan kvardröjande koloniala strukturer och dekoloniala strävanden. Genom århundradena har kolonisatörer och samlare använt den, eller försökt använda den, för sina syften. Men trots alla försök att objektifiera den, har trumman lyckats bibehålla något av sitt konceptuella och materiella oberoende. Instängd i sin glasmonter, långt från det landskap den en gång var en del av, utövade trumman fortfarande makten att väcka ordlös attraktion och fascination.

I februari 2022 togs utställningen *Sápmi* ned och av allt att döma kommer den inte att ersättas av en ny utställning om samisk kultur.[27] Trumman har placerats i magasin i väntan på nästa fas av dess sociala liv. Kommer den att bli kvar på Nordiska museet, i ett nytt utställningssammanhang? Vilka föremål och materialiteter kommer den då att samsas med? Eller kommer den – liksom många trummor och andra samiska föremål före den – att återvända till en plats närmare sitt geografiska, kulturella och historiska ursprung? Framtiden får utvisa.

## Slutnoter

1. Se kortfattad presentation av utställningen ”Sápmi” på Nordiska museets webbplats: https://www.nordiskamuseet.se/utstallningar/sapmi (hämtat 2023-04-03). Redan före 1947 hade samiska föremål ställts ut på Nordiska museet, se vidare Eva Silvén, *Friktion: Ernst Manker, Nordiska museet och det samiska kulturarvet*, Lund, Nordic Academic Press, 2021, särskilt kapitel 5.

2. Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 3.

3. Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process”, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, s. 66–68.

4. W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

5. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N. C., Duke University Press, 2010, s. 2–6.

6. Den mest detaljerade beskrivningen av trumman återfinns i: Enrst Manker, *Die lappische Zaubertrommel: eine ethnologische Monographie, 1, Die Trommel als Denkmal materieller Kultur*, Stockholm, Thule, 1938, 785–790.

7. Samuel Rheen, *En kortt relation om Lapparnes lefwerne och sedher, wijdskieppellsser, sampt i monga stycken grofwe wildfarellsser*, (1671), Uppsala, 1897, s. 33

8. Rune Hagen, ”Harmløs dissenter eller djevelsk trollmann? Trolldomsprosessen mot samen Anders Poulsen i 1692”, *Historisk Tidsskrift*, vol. 81, 2002, s. 328.

9. Se Johannes Schefferus, *Lappland* (1673), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956, s. 425 (not till s 160).

10. Johannes Schefferus, *Lapponia*, Frankfurt 1673. *Lapponia* publicerades först på latin men översattes snabbt till engelska, holländska, franska och tyska.

11. Göran Axel-Nilsson, *Makalös. Fältherren greve Jakob De la Gardies hus i Stockholm*, Monografier utgivna av Stockholms kommun, 51, Stockholm, Liber, 1984, s. 253–57.

12. Axel-Nilsson, s. 254–57.

13. Axel-Nilsson, s. 258.

14. Mårten Snickare, *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the* Kunstkammer *to the Current Museum Crisis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022, s. 130.

15. Snickare, s. 130–31.

16. Schefferus, *Lapponia*, 158.

17. [Johan Hadorph], *Catalogus Librorum Qui in Historia & Antiquitatibus Patriae sub Imperio Clementissimi Regis Nostri DN. Caroli XI publicati sunt*, Stockholm, Johan Georg Ederdt, 1690, s. 23.

18. Hadorph, s. 3.

19. Silvén, *Friktion*, s. 122.

20. Silvén, *Friktion*, s. 131–132.

21. Eva Silvén, ”Lapps and Sami—narrative and display at the Nordiska Museet”, *L'Image du Sápmi. Études comparées*, red. Kajsa Andersson, Örebro, Humanistic Studies at Örebro University, 2009, s. 83.

22. Silvén, ”Lapps and Sami”, s. 83–84.

23. Anna Westman Kuhmunen & John Erling Utsi, *Gáriid áigi: sámiid dološ gáriid ja oskku birra/Trumtid: om samernas trummor och religion*, Jokkmokk, Ájtte, 1998.

24. Rosemary A. Joyce and Susan D. Gillespie, ”Making Things out of Objects that Move”, *Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*, red. Rosemary A. Joyce och Susan D. Gillespie, Santa Fe, New Mexico, School for Advanced Research Press, 2015, s. 3–19.

25. *Sápmi – om att vara same i Sverige* (with parallel texts in Sámi and English), red. Eva Silvén, Mats Landin och Christina Westergren, Stockholm, Nordiska Museet, 2007, s. 5.

26. Referensgruppen introducerades i en väggtext i utställningen.

27. Se presentation av utställningen ”Sápmi” på Nordiska museets webbplats: https://www.nordiskamuseet.se/utstallningar/sapmi (hämtat 2023-04-03).

## Vidare läsning

*The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Nanouschka M. Burström, "Things in the Eye of the Beholder: A Humanistic Perspective on Archaeological Object Biographies", *Norwegian Archaeological Review*, vol. 47, nr. 1, 2014, s. 65–82.

*Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*, red. Rosemary A. Joyce och Susan D. Gillespie, Santa Fe, New Mexico, School for Advanced Research Press, 2015.

Eva Silvén, *Friktion: Ernst Manker, Nordiska museet och det samiska kulturarvet*, Lund, Nordic Academic Press, 2021.

Mårten Snickare, *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: From the* Kunstkammer *to the Current Museum Crisis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.

*Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, red. Magdalena Naum och Jonas M. Nordin, New York, Springer, 2013.

# 5. Materiell estetik i Gunnar Asplunds Stockholms stadsbibliotek

*Anna Bortolozzi*

Syftet med detta kapitel är att studera relationen mellan formgivning och materialitet i arkitekturen genom att undersöka en av de mest ikoniska svenska byggnaderna från 1900-talet, Stockholms stadsbibliotek av Gunnar Asplund byggt mellan 1924 och 1928.[1] Analysen fokuserar på linoleumgolvet i den centrala bokhallen, kallad rotundan (bild 21).

Då arkitektur i grunden handlar om att skapa en rumslighet vilken definieras av olika fysiska komponenter, kan arkitekter aldrig bortse från materiella aspekter i designprocessen. I valet av byggnadsmaterial måste arkitekten beakta såväl tektoniska som haptiska och visuella kvaliteter. Någon fullständig frihet i materialvalen finns naturligtvis inte, olika typer av begränsningar existerar i varje situation. Det kan exempelvis vara när ett önskat material inte finns tillgängligt, är för dyrt eller kanske inte passar för det lokala klimatet där det är tänkt att användas. I alla tider har emellertid arkitekter behövt kompromissa mellan formalestetiska val och vad man skulle kunna kalla materialetiska överväganden (materialens kostnad, hållbarhet eller funktionalitet).

Gunnar Asplund var i sitt arbete med Stadsbiblioteket tvungen att byta ut vissa material, som natursten, mot mindre dyrbara alternativ. Sådana förändringar har ofta

---

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Bortolozzi, Anna, ”Materiell estetik i Gunnar Asplunds Stockholms stadsbibliotek”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 111–131. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.f. 



**Bild 21.** Stockholms stadsbibliotek, rotundan. Wikimedia Commons, Foto Arild Vågen 2015 (CC BY-SA 4.0).

uppfattats som negativa eftersom ett dyrbart material brukar ges ett högt inneboende värde. Men vad händer om materiella hänsynstaganden tolkas som möjligheter? Om man ser på projektdesign och materialval i ett perspektiv där man istället för *materialens estetik* (*aesthetics of materials*) tillämpar en *materiell estetik* (*material aesthetics*), med vilket avses en *spänning* mellan form och material i relation till funktionen, så kan också billigare och mindre exklusiva material bidra till enastående resultat.

Dikotomin kring olika materials olika värde har länge varit ett spörsmål i estetisk-filosofiska diskussioner. Redan i de klassiska grekiska dialogerna, som den mellan Sokrates och Hippias, tas den upp, och dialogen kan fungera som ett exempel på hur resonemangen gått.[2] Sokrates frågar där Hippias vad det vackra är för något.[3] Hippias svarar att det vackra inte är något annat än guld eftersom allt framstår som vackert när det pryds med guld, även det som tidigare såg fult ut. Sokrates påminner då om att även andra dyrbara material som elfenben och sten brukar ses som vackra, men att ett enkelt material som fikonträ

också kan vara vackert när det används till något därtill lämpligt, som en slev. En slev av fikonträ, menar Sokrates, gör väl att soppan doftar mer, medan en guldslev skulle kunna spräcka grytan så att soppan rinner ut och släcker elden och därmed snuvar gästerna på festmåltiden. I slutet av dialogen håller Hippias med Sokrates om argumentet att det som passar varje sak gör den saken vacker, det vill säga att ett material är vackert först när det används på ett ändamålsenligt sätt. Det som är slående i denna dialog är att det inte är *formen* som är utgångspunkten för att något kan bedömas som vackert. Hippias och Sokrates kritik berör inte slevens form, som handtagets längd eller lutning, eller skopans djup eller profil, utan bara dess material. Sokrates slutliga argument är att ett material inte är vackert *i sig*, utan bara när det är passande i förhållande till föremålets funktion. En ytterligare kritisk poäng är att sleven av fikonträ gör så att soppan doftar bättre, det vill säga att materialet tillför något viktigt till våra sinnesförnimmelser.

Den tyske filosofen Gernot Böhme utvecklar Sokrates principer och hävdar att material har en *syntetisk* karaktär.[4] Med det menar han att ett material inte nödvändigtvis måste upplevas genom fysisk kontakt utan kan kännas ”atmosfäriskt” genom kroppens avkänningsförmåga. Detta sker genom att vår perception av olika materials kvaliteter – hårt, mjukt, grovt, varmt, kallt, fuktigt, torrt, ljust eller mörkt – är formad av våra kroppsliga erfarenheter sedan barnsben. Den individuella erfarenheten är emellertid underordnad en kollektiv erfarenhet genom att material också är sociala till sin karaktär, de utstrålar en atmosfär som tillhör en viss livsstil vilken beror av kultur, klass och kön. Böhme argumenterar för att det med moderniteten, och den mängd massproducerade föremål till låga priser som följde, uppstod konkurrens mellan estetik och ekonomi, liksom mellan designen av ett föremåls eller en byggnads yta och dess kropp. Detta skifte är också tydligt i design- och konstruktionsprocessen i Stockholms stadsbibliotek och ligger till grund för analysen som görs nedan.

## Arkitektur och demokrati

Stockholms stadsbibliotek var en av de första publika byggnaderna i Sverige som utformades för att vara tillgänglig för allmänheten utan några inskränkningar (bortsett från att barn- och ungdomslitteraturen hade sin egen avdelning och ingång). En speciellt utsedd kommitté bestående av bibliotekarier och arkitekten Gunnar Asplund diskuterade *byggnadsuppgiften*.[5] Som bibliotekets "naturliga centrum" framhölls den centrala hallen, rotundan, vilken skulle ha en primär funktion som utlåningshall men utformas som ett multifunktionellt rum.[6] Rotundan utgörs av ett högt cylindriskt rum med skönlitteratur placerad i bokhyllor längs väggarna på golvnivån och på två entresolvåningar, gallerier, vilka också är tillgängliga för besökarna. Det är fritt att botanisera bland titlarna, ta fram någon bok, läsa i den och ta med den för att låna i informations- och lånedisken som är placerad centralt på rotundans entréplan. På två sidor av rotundan finns rektangulära läsesalar med bokhyllor längs väggarna, uppdelade i olika ämneskategorier. Mitt emot entrén till rotundan finns idag en tredje läsesal som ursprungligen användes som magasin.

Vid första anblicken tycks golven i biblioteket utgöra ett kontinuum, från vestibulen vid Sveavägen via trappstegen som leder upp mot rotundan och vidare in i läsesalarna. De dominerande färgerna är mörkt bruna och ljusgrå nyanser som återfinns i kalksten och granit, båda lokalt brutna stenar som ofta användes i den svenska arkitekturen kring sekelskiftet 1900. Trots den första känsla av ett kontinuum är merparten av interiörens golv belagd med en linoleummatta som imiterar stenens färg och textur. I rotundan och i läsesalarna är endast ett smalt band utmed väggarna i natursten (i detta fall kalksten). I läsesalarna ligger en monokrom brun linoleummatta, medan rotundans golv är lagt av fyrkantiga och cirkulära mönsterelement, bestående av omväxlande mörkt brun och ljust grå linoleum mot en terrakottafärgad bakgrund. Kombinationen av kvadrater och cirklar korresponderar



**Bild 22.** Pantheon, Rom. Foto: Anna Bortolozzi (CC-BY-NC-NC).

tydligt med det geometriska formspråk, kuben och cylindern, på vilka bibliotekets arkitektur är baserad. Det övergripande mönstret liksom färgspelet är emellertid direkt inspirerade av marmorgolvet i Pantheon i Rom (bild 22).[7]

Pantheon (”Alla gudars tempel”), på Marsfältet i Rom, byggdes ursprungligen av Marcus Agrippa, Augustus svärson, och invigdes 27 eller 25 fvt.[8] Efter en förödande brand 110 evt rekonstruerades hela byggnaden, under de sista åren av Trajanus regering (98–117 evt) och början av Hadrianus styre (117–138 evt). Stenläggningen i templet, som är utförd i dyrbar och färgrik marmor, porfyr och granit importerad från olika delar av det romerska imperiet, är ett typiskt uttryck för den hellenistiska och senromerska smaken för polykromi och luxuös arkitektur.[9] Pantheon har sedan renässansen inspirerat och influerat västerländsk arkitektur, kanske mer än någon annan antik byggnad.[10] Cirkelformens kosmiska symbolik har ofta associerats med demokrati, och formspråket återfinns bland annat i Kapitolium i Washington liksom i publika

byggnader som museer och bibliotek.[11] I Stockholms stadsbibliotek har den direkta referensen till Pantheon transformerats av Asplund till en mer abstrakt hänsyftning, genom att den planerade glasade kupolen under byggnadsprocessen ersattes av en fönsterförsedd trumma. Att stadsbiblioteket även i den inre utsmyckningen refererar till den klassiska prototypen är ovanligt bland moderna byggnadsverk. Men hur kom Asplund fram till lösningen att byta material, från stenläggning som i Pantheon till linoleum? En trolig anledning bör ha varit ekonomiska hänsyn: linoleum var billigare än sten under 1920-talet. Ett annat gott skäl var förmodligen funktion: linoleum dämpar ljud bättre än sten, även om det samtidigt är mindre tåligt för slitage. En tredje, något mindre uppenbar, orsak, kan ha varit estetisk och symbolisk: linoleum var under 1920-talet ett nytt industriellt material som passade bättre in i ett ”modernt” och ”demokratiskt” projekt som Stockholms stadsbibliotek.[12] Det är naturligtvis möjligt att alla tre dessa skäl tillsammans bidrog till valet av linoleum som det mest passande, och därmed vackra, materialet för rotundans golv.

## Upphovet till rotundans linoleumgolv

Det är inte klarlagt hur det geometriska Pantheonmönstret för rotundans linoleumgolv tillkom, eftersom inga egenhändiga teckningar av Asplund med motivet tycks ha bevarats.[13]

Asplunds allra första idé, ritad i slutet av 1921 (bild 23), visar ett golv uppbyggt av koncentriska cirklar av alternerande ljusa och mörka plattor som utgår från utlåningsdisken, i ett mönster som förefaller vara en projektion av den planerade kupolens fönster.[14] I det skedet hade inte några konkreta planer för byggnaden som helhet nedtecknats och inga slutsatser kan därför dras kring vilka material som avsågs för golvet. Detaljerad information kan däremot utläsas senare i processen, i konstruktionsritningarna som presenterades av Asplund i september 1924,[15]




**Bild 23.** Erik Gunnar Asplund, Idéskiss till rotundan, 29 December 1921, Arkdes, ARKM. 1990-04-54. Foto Nikolaj Alsterdal/ArkDes (Public Domain).

liksom från kontraktet som signerades senare samma år med byggmästaren Oscar Hegert.[16] Planritningen av huvudvåningen visar hur rotundans golv då var tänkt att smyckas med en stor, central kvadrat uppbyggd av rundlar, fyrkanter och band (bild 24).[17]

Utformningen liknar i hög grad de geometriska sten-inläggningar, *cosmati*, som är karaktäristiska för centralitaliensk medeltida arkitektur, en teknik som Asplund studerade och skissade i ett flertal byggnader under sin studieresa i södra Europa mellan 1913 och 1914.[18] I Asplunds reseanteckningar framgår hur han då inte i första hand var intresserad av klassiska monument som Pantheon, men

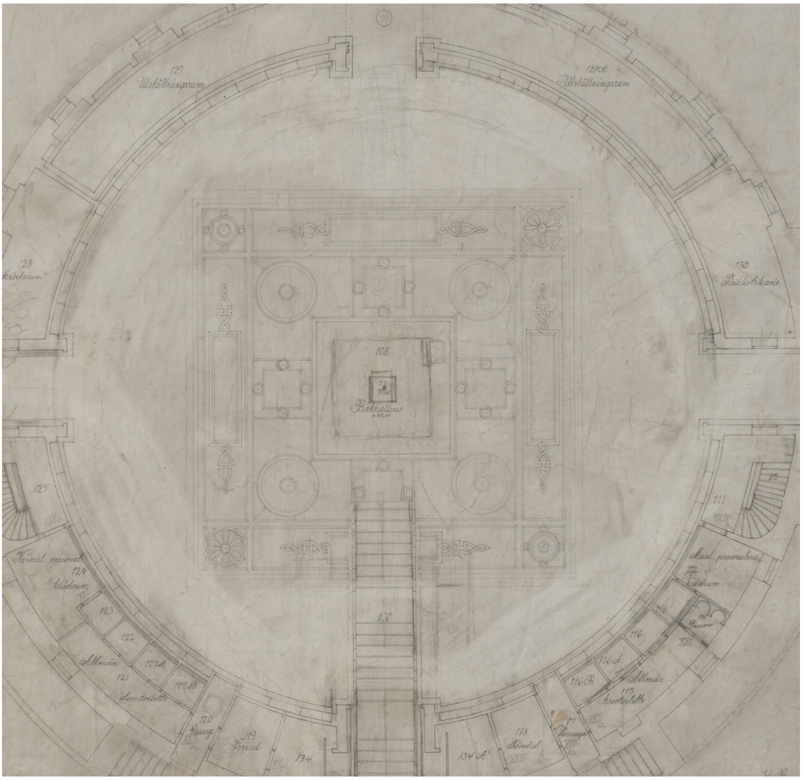



**Bild 24.** Erik Gunnar Asplund, Planritning till stadsbibliotekets huvudvåning, 1924, Ritning 10, Biblioteksnämnden, Stockholms Stadsarkiv, foto: Anna Bortolozzi (CC-BY-NC-ND).

däremot av folklig och medeltida arkitektur liksom av av ljusföring och materialverkan, en inställning som kan spåras tillbaka till hans lärare Isak Gustaf Clason och Ragnar Östberg.[19] Den formella likheten i ritningarna från 1924 med cosmat-inläggningar som teknik stärks också av den ”Arbetsbeskrivning” som fastställdes samma år och i vilken golvet i rotundan beskrivs som utförd i ”marmormosaik enligt ritning och i huvudsak mörka färger, undantagandes golvet innanför disken omkring bokhissen, där golvet utföres av korkparkett. Socklar och golvfris av polerad svart skånsk kalksten.”[20] Denna belägger alltså att

Asplund inte laborerade med ett Pantheon-likt golv i linoleum från början, utan att det var något som kom in i det sista skedet av processen, när ett golv i marmor förkastades eftersom det skulle bli för dyrt.[21]

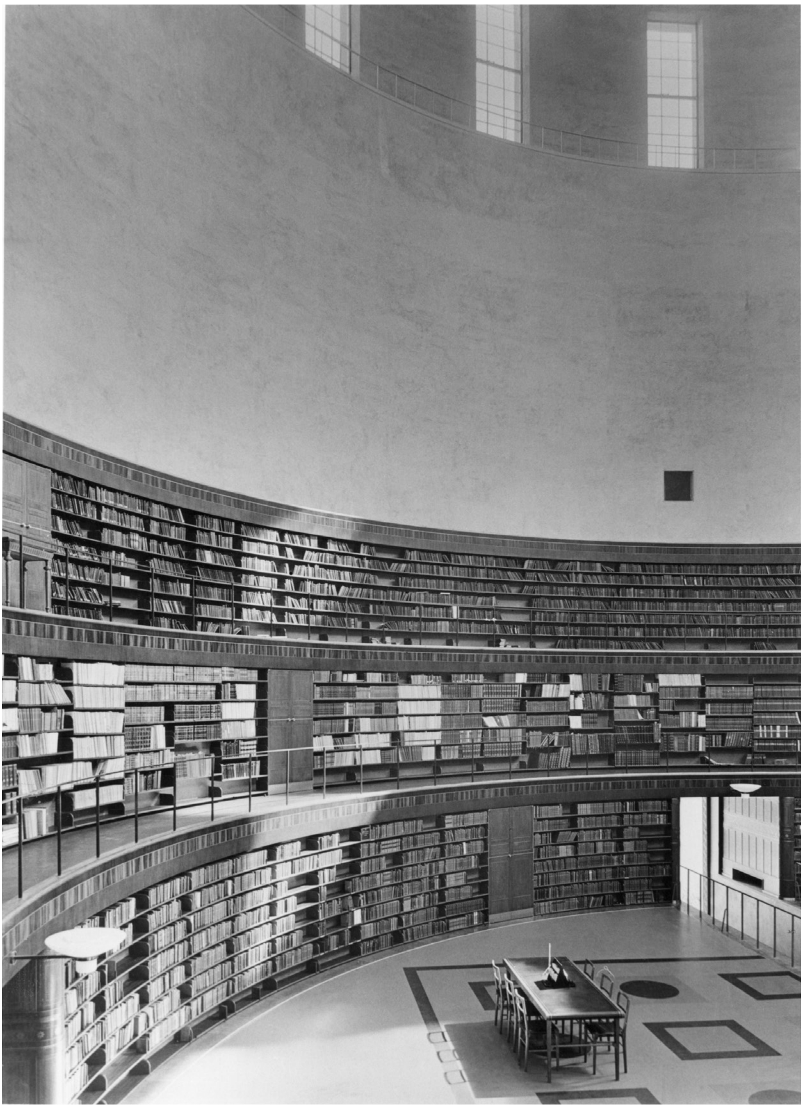


**Bild 25.** C. G. Rosenberg, Stockholms stadsbibliotek, Rotundan, ca 1928, Arkdes, ARKM.1985-109-161, foto C. G. Rosenberg (Public Domain).

Ett fotografi i juninumret av *Byggmästaren* 1928 visar att golvet med cirkel-och-kvadratmönstret var på plats vid invigningen för allmänheten av biblioteket (bild 25).[22] Golvet låg kvar fram till slutet av 1940-talet då en enkel monokromt ljusbrun linoleummatta ersatte originalet, troligen för att den gamla var utnött.[23] 2003 återskapades en ny linoleummatta efter Asplunds Pantheon-design, på basis av äldre fotografier.[24] Den bruna bottenkulören hämtades från en befintlig matta på den andra gallerivåningen som aldrig bytts ut.[25]

## Materialens ekonomi

I byggprocessens början bestämde Biblioteksnämnden att omkostnaderna för själva byggnaden skulle tas från en fond på 2 200 000 kr till vilken tre privata stiftelser bidragit, Wallenbergska stiftelsen, Forsgrenska fonden och Daneliusfonden.[26] All fast och flyttbar inredning, inklusive golvet, skulle däremot finansieras av Stockholms stad vilken föresatte sig att spendera så lite som möjligt, vilket i slutändan blev 282 000 kr.[27] I Asplunds ”Arbetsbeskrivning” från 1924 är det tydligt att han valde material till golvläggningen inte bara utifrån funktionella hänsyn utan också baserat på rummens betydelse, vilket återspeglar en hierarkisk ordning mellan dem.[28] Golvet i vestibulen innanför entrén vid Sveavägen liksom trappan som leder upp till rotundan skulle läggas av ”polerad svart Gustakalksten och Blanc Claire marmor”.[29] Golvet i sidoingången vid Odengatan skulle istället utföras i ”gråkalksten med fris av Blanc Clair marmor”, medan trappan som leder upp till kontoren skulle läggas med ”gråkalksten, med sättstegen putsade och oljemålade”.[30] Golven i de två läsesalarna på var sida om rotundan, liksom barnläsesalen, skulle beläggas med korkparkett.[31] I den här fasen av byggnationen var magasinet den enda del i biblioteket där man avsåg att golven skulle läggas med linoleum.[32] Den beräknade kostnaden för varje enskilt material speglar ett estetiskt värde där det kostsamma också anses mer vackert och därför mer passande för de mer representativa

rummen i biblioteket. En kvadratmeter av svart Gustakalksten kostade då 55,50 kr vilket var sju gånger så mycket som motsvarande yta av linoleum, som kostade ungefär 8 kr.[33]

Av protokoll bevarade i Biblioteksnämndens arkiv och från poster i räkenskaperna framgår att Asplund mellan åren 1925 och 1927 var tvungen att delvis revidera det projekt som blivit godkänt 1924, för att hålla budget.[34] Hans strategi blev att utelämna en rad dekorativa element, som kolonner, och att ersätta kostsamma material med billigare.[35] Beslutet att ersätta marmormosaiken med linoleum sänkte kostnaden för rotundans golv från beräknade 17 000 kr till 3652 kr.[36] Till den summan, som huvudsakligen avser cementundergolvet, ska själva linoleumgolvet läggas, vilket köptes in 1927 från Nordiska Kompaniet.[37] Samma linoleumgolv köptes också in för resterande utrymmen liksom för barnavdelningen. Det var 3,6 mm tjockt och producerat av den enda svenska linoleumfabriken vid denna tid, Linoleum AB Forshaga.[38] Den monokroma mattan som troligen användes i Stadsbiblioteket hette ”Uni”, vilken producerades i brunt, terrakotta och grönt. Den användes allmänt för kontor och tjänsterum och fanns i tjocklekar 1,8–4,5 mm.[39]

Tekniken att producera linoleumgolv utvecklades i England av Frederick Walton och utgår från en kemisk process där linolja oxideras. Walton tog det första patentet på processen 1864 och grundade då firman Walton, Taylor & Co. Den relativt låga kostnaden för råmaterialet – linolja, kork (senare utbytt mot träfibermjöl vilket möjliggjorde mattor i ljusa färger), harts, jute, sickativ och pigment – ledde snabbt till en stor produktion av linoleumgolv. Då materialet var hållbart, vattentåligt och ljuddämpande kom det att bli ett uppskattat material i sjukhus, skolor, publika passager, kontor och kök.[40] Priset på linoleum sjönk också över tid: i USA kostade enfärgat eller tryckt linoleum år 1876 mellan 95 cent och 1,05 dollar för en kvadratyard (c. 0,83 kvm); 1886 var priset 45 till 73,5 cent; 1911 kostade det billigaste linoleumgolvet endast 55 cent per kvadratyard.[41] Massproduktion

skapar generellt låga priser, men i Sverige följde inte priset på linoleum samma raka kurva nedåt. Vid sekelskiftet kostade linoleum 5 kr per löpmeter, 1920 däremot 20 kr per löpmeter beroende på inflationen under första världskriget, för att sedan sjunka igen ned till 8 kr kring år 1935.[42] Det är därmed viktigt att påpeka att nya industriellt tillverkade material inte nödvändigtvis var billiga i sig, däremot var de normalt billigare än materialen de imiterade. Linoleum var således billigare än sten eller parkett. Köparna kom från medelklassen och hade sällan råd med den ”äkta varan”. I marknadsföringen var Forshaga tydliga med att framhålla hur väl linoleum stod sig både estetiskt och kvalitetsmässigt i konkurrens med det material det imiterade:

> Forshaga linoleum [...] är varmare och ojämförligt varaktigare än vaxduksmattor; är dammfri och i lika vackra mönster som yllemattor; är elegantare, angenämare och varaktigare än målade trägolf; är ej så halt som parkettgolf och lättare att hålla elegant än detta; är varmare, mera elastiskt än cementgolf, men lika varaktigt som ett sådant.[43]

## Materialens funktion

God akustik är avgörande för ett bibliotek, men på ett helt annat sätt än hur akustik fungerar på teatrar eller i konsertsalar. När de senare kräver en akustik som bär ljudet innebär god akustik för ett bibliotek att det är dämpat och utan efterklang. Stora rum med högt i tak, likt rotundan i Stadsbiblioteket, bidrar till att ljuden sprids och ekar vilket gör att personal och biblioteksbesökare tillsammans skapar en hög bakgrundsvolym. Asplund var intresserad av byggnaders akustik och ansåg att akustiken var en viktig del i ”den moderna rumsuppfattningen”. Hans idéer kring detta uttrycks tydligt i en artikel i *Byggmästaren* 1931, tre år efter att Stadsbiblioteket öppnat.[44] Asplund visar där också på en kritisk inställning till rent formella förhållningssätt i arkitektur och han betonar att andra estetiska kvaliteter bör uppfattas som jämbördiga:

> en djupgående förändring i arkitektonisk rumsuppfattning ägde rum från 1900-talets början, också som konsekvens av en allmän omvälvning i samhället, som innebar nya sociala, ekonomiska och tekniska förhållanden"… [Detta] "för fram till en ny orientering inom arkitektur och stadsplanekonsten som överträffar den vanliga, att de arkitektoniska värdena nästan enbart äro förbundna med former och ytor d.v.s. ett rums golv, väggar och tak, en byggnads fasader, en bros linje […] Innebär icke detta emellertid ett åsidosättande av värden, som äro tillgängliga med andra sinnen än synens? Är icke t. ex. hörseln arkitektoniskt en smula ringaktad? – god akustik, god ljudisolering äro estetiska värden även de. Eller lukten? god luft, doft av vegetation äro estetiska värden de med … Måste vi icke vid sidan av de rumsliga värdena sätta upp nyttjandevärdena, de funktionella värdena såsom icke blott av praktisk utan även av estetisk vikt?[45]

Den ”rumsuppfattning” Asplund framhåller som typisk för modern arkitektur är multisensorisk, ett erfarande av rum där form (estetik), funktionella krav och upplevelse är tätt sammanvävda. Vilken roll specifika material som linoleum spelar i detta erfarande av rummet är inte explicit uttryckt i texten, men att materiella aspekter bidrar till den estetiska uppfattningen av Asplunds arkitektur råder det inte någon tvekan om. I fallet med Stockholms stadsbibliotek är det otvivelaktigt så att linoleummattorna i rotundan skapar en för biblioteket god akustik i högre grad än sten eller marmormosaik skulle ha gjort. På samma gång leder linoleumgolvets visuella kvaliteter – färg, textur, form – besökaren att uppfatta det som ett stengolv. Gernot Böhme menar att ett material kan kännas ”atmosfäriskt” genom kroppens avkänningsförmåga formad av våra kroppsliga erfarenheter sedan barnsben, men det tycks också som att förnimmelsen av ett imiterande material, som linoleum i det här fallet, kan vara tvetydig.

## Från materialens estetik till materiell estetik

Gunnar Asplund föddes 1885 och utbildades till arkitekt under en tid då nationalromantiken var det gängse estetiska uttrycket, vilket bland annat innebar att ”trohet i

material” var ett ledord för arkitekterna. Svenska arkitekter som Isak Gustaf Clason och Ragnar Östberg fördömde praktiken att använda imitation eller illusoriska material i arkitekturen, i linje med de teorier om arkitektur som lyfts av A. W. Pugin och John Ruskin i England, Karl Friedrich Schinkel i Tyskland och Étienne Viollet-le-Duc i Frankrike.[46] Natursten och tegel prisades som *äkta* material vilka var dekorativa i sig själva, medan ornament i stuckatur och puts fördömdes. Trots Asplunds uppskattning av äkta material, framlade han redan 1911 en kritik mot den radikala position i frågan som den äldre generationen arkitekter intagit, i en artikel med rubriken ”Några anteckningar om ett modärnt tyskt fasadmaterial” som publicerades efter en studieresa i norra Tyskland.[47] Artikeln avsåg att presentera nya artificiellt framställda stenmaterial (*Kunststein*) från den tyska industrin vilka också användes i den moderna tyska arkitekturen som ersättning för natursten. Dessa material, medger Asplund i artikeln, tillverkas förvisso med uppsåtet att bedra. Ändå menar han att soliditeten i dem, och det kostnadseffektiva, inte kan förbigås.

> Den modärna – och sunda – principen om arkitekturens Sanning, vill icke se, att de olika behandlingssätt af konststenen [...] äro reella och riktiga, och att det enda ganska oväsentliga och snart afhjälpta fel, som begås af konststensproducenterna, är att de piffa upp sina varor till 'imitation af sydtysk, röd granit', 'musselkalkimitation', o. s. v.[48]

Hakon Ahlberg, en av de första att analysera Asplunds arkitektur, tolkar detta programmatiska uttalande som en tidig antydan om hans senare omvändelse till funktionalismen.[49] I början av 1900-talet hade de industriella imitativa materialen börjat uppfattas som svarande mot demokratiska mål, och därmed också som ett uttryck för modernitet.[50] 1902 framhöll den amerikanske ekonomen Thorstein Veblen att ”industry, in so far it is characteristically modern, means the machine process [as] democratic culture requires low cost and a large, thoroughly

standardized output of goods".[51] Många av de nya materialen, som linoleum, såg ut som naturmaterial men producerades och såldes till lägre kostnad. När modernisterna skapade mönster för linoleummattor utmanade de således den ideologi som Arts & Crafts-rörelsen stod för, vilken motarbetade industriell tillverkning och såg imitation av trä eller marmor som inte bara meningslöst utan också moraliskt fel, eftersom imitationen avsåg att luras.[52] För Asplund, liksom för flera av modernisterna, var det inte imiterandet av materialen i sig som var det centrala, snarare förstod de att utnyttja funktionaliteten i det imitativa och de problematiserade därmed hur imitation kunde värderas inom arkitekturen.

Asplunds ställningstagande för det imitativa uttrycket kan ses i ljuset av den inledande diskussionen om "materialens estetik" som något annat än "materiell estetik", där materiell estetik ringar in den *spänning* som uppstår mellan material och form när den analyseras med utgångspunkt i funktionen.[53] När denna princip används för att analysera golvet i rotundan i Stockholms stadsbibliotek, så som gjorts ovan, är det lätt att se hur linoleum är ett mer lämpligt material än sten, samt hur linoleum på motsvarande vis skulle kunna sägas tillföra skönhet till byggnadens utformning. Även om natursten i sig må uppfattas som mer praktfull och solid har linoleum andra estetiska kvaliteter, som att det dämpar ljudet, och det är billigare än sten. Därmed uppfyller linoleum bättre den funktion och målsättning för Stadsbiblioteket som Bibliotekskommittén satte upp: en plats för läsande och en symbol för ett modernt och demokratiskt svenskt samhälle. Trots detta har inte Asplund underordnat den formella estetiken till förmån för ekonomin. På ett fruktbart sätt har han i stället kombinerat det ekonomiska materialvalet med valet av cirkel-och-kvadratmönstret, med inspiration från Pantheon. Resultatet är inte bara ett paradigmatiskt exempel på tillämpning av materiell estetik utan kan också hänföras till ett tidlöst formellt uttryck.

## Slutnoter

1. Stockholms stadsbibliotek har studerats i ett flertal perspektiv, dock har ingen forskare ännu försökt att undersöka byggnaden med rådande materiella förutsättningar som utgångspunkt. Se t.ex.: Hakon Ahlberg, ”Gunnar Asplund arkitekt”, *Gunnar Asplund arkitekt 1885–1940. Ritningar skisser och fotografier*, Stockholm 1943, s. 9–82, särskilt s. 43–47; Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, London, Phaidon, 2006, s. 111–125; Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet. Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930*, Stockholm, Ordfront, 2000, s. 468–477; Johan Mårtelius, ”Längs bokens rygg”, *Arkitektur*, nr 4, 2006, s. 14–23; Eva Eriksson, ”Biblioteket och kullen”, *Arkitektur*, nr 3, 2008, s. 58–65; Anders Bergström, ”Stadsbiblioteket, Stockholm”, *Tio byggnader som definierade 1920-talet*, red. Dan Hallemar, Stockholm, Arkitektur förlag, 2019, s. 134–155. För en kritiskt granskande översikt över studier om Stockholms stadsbibliotek, se Anders Bergström, ”Det moderna monumentet. Stadsbiblioteket och den historiska värderingen”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr 62, 2011, s. 8–24.

2. Platon, *Den större Hippias*, i Platon, Skrifter. Bok 6, övers., förord och noter av Jan Stolpe, Stockholm, Atlantis, 2009, s. 19–55. Dialogen finns citerad i Gernot Böhme, ”Material splendour. A contribution to the critique of aesthetic economy”, *Materiality and Architecture*, red. Sandra Karina Loschke, London och New York, Routledge, 2016, s. 56–67, ursprungligen publicerad som ”Der Glantz des Materials: zur Kritik der ästhetischen Ökonomie”, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, red. Gernot Böhme, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, s. 49–65

3. Platon, *Den större Hippias*, cit., s. 28 f.

4. Böhme, ”Material Splendour”, s. 54.

5. Knut Tynell, ”Stockholms stadsbibliotek”, *Byggmästaren*, 1922, s. 146–154.

6. Gunnar Asplund, ”Några uppgifter om biblioteksbygget”, *Byggmästaren*, nr. 18, 15 juni 1928, s. 100–103, se särskilt s. 100.

7. Man bör notera att mönstret med kvadrater och cirklar täcker hela golvet i Pantheon medan det i biblioteket är infogat som en stor fyrkant, som om det vore en matta. Dimensionerna på mönstrets delar är också olika, vilket resulterar i olikartade visuella upplevelser i de båda fallen: cirklarna i biblioteket tycks nästan kunna omsluta en mänsklig kropp, medan den typ av proportionalitet inte finns i Pantheon. Eftersom materialen är olika skiljer sig de båda golven åt också i färgerna.

8. Eugenio La Rocca, ”Agrippa's Pantheon and its origin”, *The Pantheon: From Antiquity to Present*, red. Tod. A. Marder och Mark W. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, s. 49–78.

9. För användning och uppskattning av färgad marmor i arkitektur, se Fabio Barry, *Painting in Stone: Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven och London, Yale University Press, 2020.

10. För en sammanfattning av Pantheons betydelse för modern arkitektur, se Richard A. Etlin, ”The Pantheon in the Modern Age”, *The Pantheon*, s. 380–422.

11. Rörande Pantheon och publika biblioteks arkitektur, inklusive Stockholms stadsbibliotek, se Etlin, ”The Pantheon”, s. 407–416.

12. Eva Eriksson, ”Mellan tradition och modernitet – Swedish Grace och arkitekturen”, *Swedish Grace: En bortglömd modernism*, red. Peter Elmlund och Johan Mårtelius, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, s. 15–37.

13. En stor uppsättning av preliminära skisser och ritningar för stadsbiblioteket finns bevarade i Asplunds eget arkiv, deponerat på Arkdes. De slutgiltiga ritningarna, godkända av Bibliotekskommittén, liksom administrativa dokument och räkenskaper för byggnationen är bevarade på Stockholms Stadsarkiv (SSA), Biblioteksnämndens arkiv. Ingen av de bevarade ritningarna i de två samlingarna visar cirkel- och-kvadratmönstret som linoleumgolvet i rotundan har.

14. Arkdes, ARKM. 1990-04-54. Ett liknande, radiellt uppbyggt golvmönster finns i Panthéon i Paris (f.d. kyrkan Sainte Genevieve), skapat med utgångspunkt i det romerska Pantheon.

15. SSA, Biblioteksnämnden, Ritningar 1924–1925.

16. SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1924–28, ”Entreprenadkontrakt” med firman Oscar Hegert.

17. SSA, Biblioteksnämnden, Ritningar, n. 10, Huvudvåningen, 29-9-1924, ändrad 15-4-1025. En kopia av ritningen finns också på Arkdes, ARKM. 1996-20-07.

18. Ang. Asplunds italienska resa, se Hakon Ahlberg, *Gunnar Asplund arkitekt 1885–1940. Ritningar, skisser och fotografier*, Stockholm 1943, s. 22–30; Karin Winter, ”Den italienska resan”, *Asplund 1885–1940*, utställningskatalog Arkitekturmuseet, Stockholm 1985, s. 14–18. En transkription av Asplunds alla reseanteckningar finns publicerad på spanska, *Erik*

*Gunnar Asplund, ecritos 1906/1940. Quaderno de viaje 1913*, El Escorial 2002, s. 272–383.

19. Johan Mårtelius, ”Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg”, *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 14–17 oktober, 1985, Stockholm och Göteborg, 1986, s. 13–20.

20. SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1924–28, ”Arbetsbeskrivning för Stockholms stadsbiblioteks nybyggnad i kvarteret bryggpannan i Stockholm, 1924”, s. 68.

21. Beslutet togs den 4 februari 1927. SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1931–33, ”Tablå över kostnad för Stockholms Stadsbiblioteksbyggnad, Sammandrag”.

22. Gunnar Asplund, ”Några uppgifter om biblioteksbygget”, *Byggmästaren*, nr. 18, 15 juni 1928, s. 100–103, se särskilt s. 101.

23. Bilder av detta golv finns i *Asplund*, red. Claes Caldenby och Olof Hultin, Stockholm 1985, s. 101, fig. 141 och *Asplund 1885–1940*, Stockholm, Arkitekturmuseet, 1985, s. 4, fig. 1.

24. Det är inte möjligt att avgöra om det nuvarande golvet exakt motsvarar det ursprungliga. Äldre svartvita fotografier ger en antydan om mindre färgskillnader: ramarna kring cirklarna förefaller i originalet att ha varit mörkare än bakgrunden medan de är ljusare i den rekonstruerade versionen. Inslaget av marmorimitation tycks också ha varit mer påfallande i det ursprungliga golvet än i det rekonstruerade.

25. Renoveringar genomfördes med Ahrbom & Partner som arkitekt i samarbetet med Arkitekturmuseet och Stockholms stadsmuseum: *Stockholms stadsbibliotek med tillhörande park. Vårdprogram 2012*, Stockholms stad Fastighetskontoret, s. 30 och s. 91, där det bland annat står att ”de befintliga linoleumgolven i facksalarna lades istället in 1979–81. De marmormönstrade mattorna i beige och grå kulörer ersättes då mattor i grå-röda respektive grå-gröna färgställning.”

26. Asplund 1928, s. 103.

27. ”Staden beviljade 102.000 kr till korkmattor och bokhyllor samt 180.000 kr till möbler, armatur, biblioteksutensilier o. d.”, ivi.

28. SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1924–28, ”Arbetsbeskrivning för Stockholms stadsbiblioteks nybyggnad i kvarteret bryggpannan i Stockholm, 1924”.

29. Ivi, s. 54, n. 51 (”Vestibul: golv av polerad svart Gusta kalksten och Blanc Claire marmor i enkelt mönster”) och s. 64, n. 100 (”Huvudtrappa: plansteg och vilplan av polerad svart Gusta kalksten, sättsteg av slipad Blanc Clair marmor”).

30. Ivi, s. 56, n. 55 och s. 60, n. 74.

31. Ivi, s. 66, nn. 105 och 106 (”Studierum: golv av korkparkett med fris av svart kalksten”); s. 55, n. 53 (”Barnläsrum: golv av korkparkett inom fris av svart kalksten”). Korkparkettgolv utföres av 12,5 mm tjocka kvadratiska korkparkettplattor om 48×48 cm storlek av Wicanders Korkfabrik (s. 35).

32. Ivi, s. 61, n. 80.

33. Golv av svart finslipad Gusta-kalksten, färdig lagt, kostade 55.50 kr per kvm; golv av finslipad grå kalksten, 39.50 kr per kvm; trappor av finslipad och bonad svart Gusta-kalksten till plansteg samt sättsteg av finslipad Blanc Clair-marmor, inlagda, kostade 32 kr styck, dito av slipad grå kalksten kostade 27 kr styck: SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1924–28, ”Entreprenadkontrakt”, s. 3. Medelprisläge av ”prima kvalité linoleummattor, tjocklek av c:a 4 mm” beräknades till 8 kr per kvm. Ivi, ”Arbetsbeskrivning [...]”, s. 37.

34. SSA, Biblioteksnämnden, Biblioteksnämndens protokoll, 1927, s. 1368–1427 Tablå över kostnad för Stockholms stads Stadsbiblioteksbyggnad; s. 1668, Ändringsarbetet. Stadsbibliotekskommittén bad anbudsgivarna att lämna nya anbud och utesluta kostsamma detaljer samt alla bokhyllor och golvbeläggningar, för att senare kunna utverka ett separat anslag för inredning och möbler. Jämför Bergström 2019, s. 140–145.

35. SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1931–33, s. 1670.

36. SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1931–33, [...] Beräknade kostnader, Golv i bokhall = 17.000 kr [...] Beslutade uppgörelser till och med den 4/2 1927 = 3652 kr för cementundergolv i bokhallen med angränsande lokaler.

37. SSA, Biblioteksnämnden, Bibliotekstyrelsen protokoll, 1927, 29 juni 1927, 5. Anbud för linoleummattor i huvudvåningen, barnavdelningen, ”upplysningen” och tidningsläsrummet hade infordrats från Nordiska kompaniet, Harald Löfberg och Rob. Ditzinger. Av dessa inkom sistnämnda firma inte med anbud. Efter granskningen av de återstående båda firmornas anbud beslöt utskottet att anta Nordiska Kompaniet anbud, som befanns vara det lägsta och som slutade på 17.654.12 kr. Se även: ivi, s. 1440,

”Kostnadsförslag från Aktiebolaget Nordiska Kompaniet, 27 juni 1927.

38. Fabriken grundades 1896 i Forshaga, Värmland: Gösta Bodman, *Forshaga 1896–1946*, Göteborg, Linoleum AB Forshaga, 1946. 1909 flyttades delar av produktionen till Göteborg, Almedal, där en ny större fabrik öppnades.

39. Ivi, s. 94.

40. I den första reklambroschyren år 1901 presenterade Forshaga linoleum som ”ogenomtränglig för vatten, ytterst varaktig, smidig och elastisk, ljuddämpande”. Linoleum skulle dessutom förhindra ”golfdrag, samladet af damm, sjukdomsfrön och bakterier”. Ivi, s. 41.

41. Pamela Simpson, *Cheap, Quick and Easy – Imitative Architectural Materials, 1870–1930*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1999, s. 151.

42. Bodman, *Forshaga*, s. 111.

43. Citerad i Bodman, *Forshaga*, s. 41.

44. Gunnar Asplund, ”Vår arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren*, nr. 35, 18 november 1931, s. 203–210, se särskilt s. 203. Se även: Elias Cornell, ”Himlen som ett valv – Om Gunnar Asplunds rumsgestaltning”, *Arkitektur*, 1961, s. 93–102.

45. Asplund 1931, s. 205. Asplund utvecklar sina reflektioner kring arkitektur som essentiellt icke-exklusivt visuellt i: ”Konst och Teknik”, *Byggmästaren* 19 maj 1936, s. 166–171, se särskilt s. 168.

46. Sixten Ringbom, *Stone, style and truth: The vogue for natural stone in Nordic architecture 1880–1910*, Helsinki, 1987.

47. Simpson, *Cheap*, s. 75–102, s. 97.

48. Ivi, s. 104.

49. Ahlberg, *Gunnar Asplund arkitekt*, 1943, s. 16–17.

50. *Architecture, Materiality and Society. Connecting Sociology of Architecture with Science and Technology Studies*, red. Anna-Lisa Müller och Werner Reichman, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

51. ”Arts and Crafts”, i *Journal of Political Economy*, Dec. 1902, vol. 11, nr. 1 (Dec. 1902), s. 108–111, särskilt s. 109.

52. Simpson, *Cheap*, s. 75–102, s. 97.

53. Böhme, ”Material Splendour”, s. 49–50.

## Vidare läsning

Anders Bergström, “Det moderna monumentet. Stadsbiblioteket och den historiska värderingen", *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr 62, 2011, s. 8–24.

Anders Bergström, "Stadsbiblioteket, Stockholm”, *Tio byggnader som definierade 1920-talet*, red. Dan Hallemar, Stockholm, Arkitektur förlag, 2019, s. 134–155

Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, London, Phaidon, 2006.

Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet. Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930*, Stockholm, Ordfront, 2000.

Pamela Simpson, *Cheap, Quick and Easy: Imitative Architectural Materials, 1870–1930*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1999.

# 6. Skulptur som geologi: Michael Heizers *Munich Depression* (1969)

*Anna-Maria Hällgren*

En urgröpning i marken kan tyckas vara ett märkligt val av exempel i en analys som uppmärksammar materialitet. Ett vanligt antagande i en analys av detta slag är nämligen att tingens materialitet bidrar till våra möjligheter att inte bara göra dessa *ting* begripliga, utan också oss själva som individer och samhällsvarelser. Det är också den analytiska utgångspunkten i föreliggande artikel. Men vad är egentligen det materiella i en urgröpning? I den typ av depression som hör marken och inte människan till?[1] I en slags krater som inte ens finns kvar?

Konstnären Michael Heizers *Munich Depression*, uppfört strax utanför München 1969, skapades genom att upprätta ett tomrum – 30 meter i diameter och omkring 5 meter djupt. Genom att ta bort det som fanns där – tätt packad jord och sten – kom verket att bestå av ett negativt rum inramat av sluttande kanter täckta av grävskopornas leriga hjulspår. Uppfört på en byggarbetsplats, ”som om det konkurrerade med de riktiga bygghålen”, varade verket bara några veckor.[2] Därefter gav det plats åt den framväxande stad, Neuperlach, som byggdes i syfte att decentralisera Münchens storstadstillväxt. Men trots att *Munich Depression* skapades genom att upprätta ett tomrum och trots att vi idag inte har tillgång till verket, är

**Hur du kan referera till det här kapitlet:**
Hällgren, Anna-Maria, ”Skulptur som geologi: Michael Heizers *Munich Depression* (1969)”, *Materialitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 4*, Stockholm, Stockholm University Press, 2023, s. 133–149. DOI: https://doi.org/10.16993/bch.g.



**Bild 26.** Michael Heizer, *Munich Depression*, 1969. © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung der Galerie am Promenadeplatz, München. Upphovsrättsskyddad.

det fullt möjligt att analysera utifrån ett materialitetsperspektiv. I det följande kommer jag att visa hur.

Därutöver har texten ett ytterligare, mer precist syfte. Den konstnärliga inriktning som kallas *land art* och ibland översätts till jordkonst växte fram parallellt med att miljörörelsen växte sig allt starkare. Begreppet ”miljö” politiserades genom att en rad företeelser som tidigare tolkats som disparata problem, som artutrotning eller avskogning, kopplades samman.[3] Författaren och biologen Rachel Carson publicerade den snart omtalade *Silent Spring* 1962, en bok som föregåtts av tidigare publikationer tydligt motiverade av en övertygelse som med tiden kom att delas av allt fler: allt levande hänger ihop.[4] Det är kort sagt inte särskilt märkligt att de tidiga jordkonstnärerna har kopplats ihop med miljörörelsen, trots att deras konst ofta förutsatte våldsamma interventioner i

landskapet med hjälp av dynamit och grävskopor. Men att delta i miljörörelsen var sällan någon uttalad drivkraft för dessa konstnärer.[5] Inom den tidigare forskningen har det också framhållits att politiska och militära konflikter om territoriella och nationella gränser är en rimligare och mer konstruktiv förståelseram för konsten i fråga.[6] Men vi behöver inte nöja oss med detta. Etablerade tolkningar, som konstvetaren Andrew Patrizio framhåller i *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (2019), kan återbesökas i syfte att tolka det välbekanta på nya sätt.[7] Genom att relatera Heizers verk till ett antal övriga verk inom den tidiga jordkonsten är syftet med denna artikel därför att visa hur *Munich Depression* kan bidra till markekologiska reflektioner i en tid fundamentalt märkt av mänskligt handlande och sätt att leva.[8] I det följande kommer jag att uppehålla mig vid ett antal, för jordkonsten absolut centrala aspekter: *mark, material* och *dokumentation*. Det är här, i skärningspunkten mellan jordkonstens själva beståndsdelar, och i relation till den konstinriktning *Munich Depression* utgjorde en del av, som jag vill göra verket begripligt idag.

Det analytiska intresset för materialitet kräver, liksom alla teoretiska perspektiv, ett reflekterande förhållningsätt. Det kan tyckas självklart, men är värt att understryka. Ett oreflekterat förhållningssätt gentemot de teoretiska grundansatserna riskerar nämligen att förvandla det som kallas ”teori” från att vara en *aktivitet* inom vilken man är redo att ”ompröva vad man gör och hur man gör det” till att bli ”en kombinatorisk övning där studieobjekten förvaras i hyllan till vänster och teorierna i hyllan till höger”.[9] Kort sagt: att tillämpa en viss teori är inte samma sak som att följa en manual författad av en viss auktoritet. Teori är något textförfattaren *tänker* med; tänker *om* med; tänker *vidare* med. Utifrån en sådan utgångspunkt finns det, inte minst ur ett miljöhistoriskt avseende, flera fördelar med att uppmärksamma frågor om materialitet inom den konstvetenskapliga forskningen. Framför skulpturer i marmor och interiörer i mahogny kan vi nämligen behöva

påminnas om tingens förflutna: om stenbrott som alltid kommer att finnas kvar; om den avskogning och slavhandel som krävdes för att en visst typ av träslag skulle förvandlas till en välfärdsmarkör i väst.[10] ”We admire the art and forget the fuel”, som konstvetaren Robin Kelsey har formulerat det.[11]

Som konstvetenskaplig praktik är alltså analyser av materialitet ofta påtagligt produktiva, men det finns också anledning till eftertanke och besinning. Detta gäller särskilt möjligheten att urskilja agens hos det icke-mänskliga, en möjlighet som ofta grundas i Bruno Latours nätverksteori, *Actor Network Theory* (ANT). Latour, liksom en betydande mängd forskare i hans efterföljd, menar att med tingens vara i världen följer också dessa tings möjlighet att styra och forma denna värld. Det är naturligtvis fullkomligt rimligt att ting bidrar till att skapa förutsättningarna för hur världen fungerar och görs begriplig. När tingen i Latours efterföljd tillskrivs agens avses däremot något mycket mer långtgående: en utjämning mellan människors och tingens förmåga att få saker att hända.[12] Alldeles oavsett det vetenskapligt hållbara i detta finns etiska och politiska överväganden att göra. För den som värnar ekologisk hållbarhet riskerar nämligen tillskrivandet av agens till tingen – eller det icke-mänskliga – att bli direkt kontraproduktivt.[13] Denna risk blir, som jag kommer att diskutera i det följande, också särskilt tydlig med *Munich Depression* som exempel.

## Marken

Det kanske mest utmärkande för konstnärerna inom den tidiga jordkonsten, däribland Walter De Maria, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Robert Smithson och Richard Long, är intresset för landskapet som plats. Intresset bör förstås mot bakgrund av att perioden utmärktes av en insikt om människans långtgående möjligheter att förändra sin fysiska omgivning. Forskningen beskrevs som ett slags ”framstegets motor” och de vetenskapliga

bedrifterna under kalla kriget förvandlade det tidigare otänkbara till realitet.[14] 1961 blev Yuri Gagarin den första människan i rymden; mot slutet av decenniet resulterade Apolloprogrammet i den första månlandningen och snart fångades jorden i sin helhet – till synes utan människoskapade gränser – på ett avstånd om 29 000 kilometer i det fotografi som kom att bli ikoniskt: *The Blue Marble* (1972). Samtidigt ökade medvetenheten om miljörelaterade problem. Vietnamkrigets förödelser – såväl när det gällde människor som mark, kraftigt påverkad av kemisk krigsföring – blev alltmer uppenbara. Stora delar av Europa var ännu märkbart härjat av bombningarna under världskriget ett par decennier tidigare, samtidigt som de pågående konflikterna om territoriella gränser var



**Bild 27.** Det fotografi som efter beskärning kom att kallas *The Blue Marble*, AS17-148-22727, 1972. Foto: NASA, via Wikimedia Commons (Public domain).

flertaliga och uppenbara. Det fanns alltså flera skäl till att konstnärer började intressera sig för inte bara landskap, utan också själva marken under denna tid.

Den tidigare konstvetenskapliga forskningen talar ofta om jordkonstnärernas maktanspråk över just marken. I de ofta otillgängliga landskapens utsträckta vidder, som i New Mexico, Nevada eller Arizona, kunde konstnärerna ”ta det okända territoriet i besittning”.[15] Heizers kanske mest välkända verk, *Double negative* (1969), kan tolkas som ett uttryck för just detta. I verket återvänder Heizer till det negativa rum han utforskat i *Munich Depression* genom att med dynamit slå upp två rektangulära passager mitt emot varandra precis i utkanten av en högplatå i Nevadaöknen. Passagerna sträcker sig över ravinen och bildar tillsammans ett nästan kilometerlångt schakt, omkring 12 meter djupt. Idag är kanterna inte längre skarpa, men även högt från ovan avtecknar sig verket ännu tydligt mot marken.

Men all jordkonst var inte av det storslagna eller oåterkalleliga slaget. Inom den tidiga jordkonsten finns också det mindre anslående och tillfälliga representerat, vilket inte bara *Munich Depression* är ett exempel på. Om den amerikanska jordkonsten ofta präglades av de storvulna gesterna, monumentaliteten och kanske, som det har uttryckts, en explicit vilja att exploatera marken, var den brittiska motsvarigheten betydligt mer småskalig och ofta, som i Richard Longs *A Line Made by Walking* (1967), betydligt mer efemär.[16] Long vandrade fram och tillbaka över ett fält i tjugo minuter tills en linje uppträdde, för att ganska snart, får man gissa, försvinna igen.

Alldeles oavsett hur marken togs i anspråk – antingen i form av permanenta ingrepp eller mer tillfälliga interventioner – kan vi sluta oss till att jordkonstnärernas förhållande gentemot landskapet utmärker sig i ett vidare, konsthistoriskt perspektiv. I artikeln ”Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation” argumenterar Kelsey för att det gestaltade landskapet som regel bidragit till att både skapa och upprätthålla föreställningar

om ett mänskligt liv bortom själva markens begränsningar (*terrestial restriction*): ”Landscape, for example, has traditionally been a way to make nature beautiful as an unchanging image, viewed at a certain distance. It has been a way, in other words, of making nature over into precisely what an ecosystem is not”.[17] Jordkonsten bryter mot detta sätt att låta landskapet ta plats i konsten genom att själv befinna sig i landskapet och betona dess fundamentala föränderlighet. I de fall verken bibehållits har de inte restaurerats kontinuerligt utan låtit förändras i takt med tiden. Heizers *Double negative* vittrar och får så göra i linje med konstnärens önskan om att göra erosionen synlig; Robert Smithsons *Partially Buried Woodshed* (1970), ett hus till hälften täckt av jord och under oklara omständigheter delvis uppeldat 1975, består idag endast av en lätt upphöjning av marken.[18] I en serie fotografier som hastigt visades upp ett efter ett under loppet av några dagar på bästa sändningstid i tysk television 1969, porträtterade Keith Arnatt sig själv i ett landskap som successivt slukade honom helt och hållet. *Munich Depression* var, i sin tur, ett tillfälligt verk, en grop som snart fylldes igen och förvandlades till ett slags minne, idag omöjligt att urskilja på plats. Jordkonsten blev alltså en del av det föränderliga och i flera fall en del av de långsamma, geologiska processer som konstnären Dennis Oppenheim liknande vid en estetisk kvalitet.[19]

## Material

I *Earthworks: Art and the landscape of the sixties* (2002) framhåller konstvetaren Suzaan Boettger att det var verkens subversiva fysiska närvaro som var mest utmärkande.[20] Till detta hör jordkonstens ofta monumentala icke-monumentalitet. Verken är ofta till sitt omfång monumentala, men till sitt utförande enkla. Det kan handla om det traktorlass asfalt som Robert Smithson lät stjälpa över kanten intill en gruva i *Asphalt Rundown* (1969) eller det hus han till hälften lät täcka med jord. För när

jordkonstnärerna valde att intressera sig för landskapet handlade det inte bara om en plats, utan också om ett material – om jord och lera, stenar och grus. Vardagliga och enkla, i bemärkelsen obehandlade material som inte krävde någon konstnärlig hantverksskicklighet. Just detta, frånvaron av något som helst krav på bearbetning resonerade Heizer själv kring i en intervju, där han betonade hur hans arbete borde förstås som en direkt motsats till alla former av skulptural bearbetning.[21] Användningen av material på detta sätt bör förstås mot bakgrund av att jordkonsten skapades i en tid då konstnärer formulerade explicita frågor om vad konst egentligen ”är”, om varför en del material anses ”höga” och andra ”låga”.

Valet av material handlade delvis om att formulera den komplexa institutionskritik som betraktas som ett återkommande drag inom den tidiga jordkonsten. Flera konstnärer var explicita i sin kritik av konstinstitutionerna, deras arbete och deras antaganden. Kritiken riktades inte minst gentemot konstmarknaden och föreställningen om konsten som en vara: ”One of the implications of Earth Art might be to remove completely the commodity-status of a work of art”, som Heizer formulerade det i en intervju.[22] Men konstnärerna var också i regel beroende av exempelvis konsthandlare och gallerister för att förverkliga sina verk och omfamnades mycket snart av det kulturella etablissemanget och blev omskrivna i såväl dagspressen som i konsttidskrifterna.[23] De båda konstvetarna och curatorerna Philipp Kaiser och Miwon Kwon har lyft fram hur jordkonsten snarast skapade en ”hypermedvetenhet” om hur konsten skapades, presenterades och spreds.[24] För en del jordkonstnärer, däribland Richard Long, som inte själv betraktade sig som en jordkonstnär, gav detta upphov till kritik. Long uppfattade jordkonsten som en explicit amerikansk rörelse givet de ekonomiska resurser som krävdes för att få tillgång till land och markmaskiner: ”it was about ownership, real estate, machinery, American attitudes”.[25] Jordkonsten var alltså utmärkande för hur den satte fingret på villkoren – inte sällan av

materiell art – för konsten i fråga, samtidigt som denna konst i sig ägde en i konstsammanhang säregen materialitet i form av vad Boettger inte oreflekterat kallar ”*low* nature”.[26] Materialet, som jord och lera, var visserligen välförankrat i en konsthistorisk kontext i form av måleriets jordpigment eller skulpturens lera, men hos jordkonstnärerna användes det i en av människan obearbetad form och var därför ”lågt”.

Materialet, men också platsen, vittnade därtill om en förankring i *la longue durée*, för att med historikern Fernand Braudels begrepp ringa in historiens ”långa linjer”: intresset för det djupgående och långsamma snarare än hastiga historiska förändringar. På detta sätt, som antropologen och curatorn Robert J. Kett har argumenterat för, anknöt jordkonstnärerna till arkeologens eller geologens förhållande gentemot historien. Det var ett förhållande som enligt Kett belyste gränserna för människans kunskap och som stod i konflikt med antaganden om ”utveckling, rationalitet och teknologisk kontroll”.[27] Jordkonsten påminde inte sällan om byggarbetsplatser med sina hål i marken, uppgrävda jordmassor och i marken nedsänkta objekt. Men här fanns varken utveckling, rationalitet eller kontroll. Inga vägar byggdes med Smithsons asfalt, inga vattenledningar fyllde det hålrum Heizers bortsprängda mark lämnade efter sig.

## Dokumentation

Även om jordkonsten främst bestod av jord, grus och stenar som vid enstaka tillfällen placerades inom galleriets väggar, kan jordkonsten svårligen skiljas från dokumentationen av densamma. Denna dokumentation, däribland den fotografiska, blev en så pass central del av den tidiga jordkonsten att det är möjligt att tala om inriktningen också som en *medial* praktik.[28]

Till den fotografiska dokumentationen av *Munich Depression* hör Heizers fotografier inifrån verket, nere i gropen. Denna dokumentation resulterade i ett slags

panorama i skala 1:1, vilket kom att utgöra det fristående verket *Actual Size: Munich Rotary* (1970). Genom den 360-gradiga dokumentationen förväntas betraktaren få intrycket att befinna sig i botten av *Munich Depression*. Det har påpekats att det är ett märkligt fotografi. I en intervju understryker Heizer hur det är möjligt att genom ett fotografi faktiskt få en ”fullständig upplevelse”, även om tilltron till fotografiet ur detta avseende senare var något han tog tillbaka med motiveringen att verket behövde upplevas på plats: ”If you want to see the Pietà, you go to Italy. To see the Great Wall, you go to China. My work isn't conceptual art, it's sculpture. You just have to go see it”.[29]

*Actual Size: Munich Rotary* är taget inifrån och inte, som brukligt, från ovan. Att jordkonsten ofta dokumenterades från ovan – vilket också skedde med *Munich Depression* – kan tyckas självklart. Givet deras ofta monumentala



**Bild 28.** Michael Heizer, *Actual Size: Munich Rotary*, 1970, *Open Plan: Michael Heizer*, 2016. Whitney Museum of American Art © 2023 Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala.

skala var det helt enkelt ofta något som krävdes för att förmedla en blick över verket i sin helhet. Men det finns inget självklart i en sådan överblick. Fotografiet, som materiell artefakt, etablerar seendepositioner – det vill säga, specifika punkter utifrån vilka ett avbildat objekt eller vy betraktas. Dessa seendepositioner kan historiseras. Vyn från ovan kan kopplas till antaganden om människans överordning, en överordning genom vilken människan – frikopplad från sin egen kroppslighet – blivit den punkt utifrån vilken världen mätts och värderats.[30] Men *Actual Size: Munich Rotary* utgör ett 360-gradigt panorama *inifrån* verket, vilket är högst ovanligt inom jordkonsten. Hur ska detta tolkas?

*Munich Depression* existerade bara några veckor. Det är inte möjligt att besöka detta verk på samma sätt som det är möjligt att resa till Italien för att se Michelangelos *Pietà*. Men även om *Actual Size: Munich Rotary* är ett



**Bild 29.** Michael Heizer, *Munich Depression*, 1969, © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung der Galerie am Promenadeplatz, München. Upphovsrättsskyddad.

fristående verk kan panoramat återskapa något av den upplevelse *Munich Depression* syftade till att skapa. I nedsänkningen ska de inte helt skarpa kanterna ha skapat en lätt svävande, 360-gradig horisontlinje som innebar att betraktarens orientering – i förhållande till marken, himlen och det egna jaget – inte längre blev självklar.[31] I förhållande till vyn från ovan, den vy som historiskt sett både utgjort ett uttryck för, och medel till, mänsklig dominans, kom *Munich Depression* med besökaren nere i gropen att knyta samman människa och mark. Det här var vad den materiella erfarenheten av verket, förevigat genom *Actual Size: Munich Rotary*, bidrog till.

## Avslutning

Den tidiga jordkonsten hörde vanligen till en specifik plats och ett specifikt material, satt i kontinuerlig förändring. Här är det möjligt att koppla ihop marken – som plats och material – med själva jordens ekologi. Detta är även fallet med *Munich Depression*, trots att verket inte längre finns kvar. *Munich Depression* kräver, som Heizer har uttryckt det i samband med ytterligare ett av sina verk, ett slags kronologiskt seende där vad som bör uppmärksammas både är vad verket en gång var och vad det är nu.[32] Verket var avsett att upplevas på plats, gärna nere på botten av själva nedsänkningen. Här, i mötet mellan människa och mark hände nämligen någonting särskilt, något vi idag kan få en förnimmelse av genom det fristående verket *Actual Size: Munich rotary*: nere i gropen ska människan ha blivit desorienterad i tid och rum av den böljande och ojämna horisontlinjen och ställt i fråga var hon själv slutade och resten av världen började. *Munich Depression* må vara försvunnet sedan länge, men existerar idag som en form av *geologi*; som en form av kunskap om jordens själva uppbyggnad. Med gropen i marken tvingade sig Heizer ner i jordens historia, ner i de jordlager som både kan säga oss något om vårt förflutna och hjälpa oss förstå vårt nu. I antropocen räknas människan till denna historia, men frågan är alltså *hur* – enligt *Munich Depression*.

Det skulle ligga nära till hands att resonera kring de upplösta gränser som *Munich Depression* gav upphov till som en slags manifestation av *hybridism* – av avsaknaden av gränser, däribland mellan människa och natur. Antaganden om hybridism är inte ovanliga inom den forskning som uppehållit sig vid frågor om materialitet och det icke-levandes agens. De återkommer exempelvis inom den nymaterialistiska inriktning som Jane Bennett bland andra förespråkar. ”Materiality”, skriver Bennett, ”is a rubric that tends to horizontalize the relations between humans, biota, and abiota. It draws human attention sideways, away from an ontologically ranked Great Chain of Being and toward a greater appreciation of the complex entaglements of humans and nonhumans”.[33] En fördel med detta sätt att resonera är att det påbjuder vad som kan liknas vid en ”utplattad”, horisontell analys. Detta innebär att det analytiska intresset inte per automatik riktas mot de förment självklara aktörerna. Med andra ord: folket blir lika intressant som kungen; skon lika intressant som foten. Men även om detta sätt att resonera innebär att det icke-levande, låt säga en sten eller en bit jord, kan bli föremål för en analys i termer av vad det möjliggör eller får att hända – som ett konstverk i utkanten av München genom vilket den perceptuella upplevelsen av omvärlden förändras – finns här i ett vidare, politiskt sammanhang viktiga anmärkningar att göra om vad som tillskrivs värde och makt. Så har kungen vanligen haft mer att säga till om än folket och foten mer än skon.

Att människan också är natur innebär inte att distinktionen mellan samhälle och natur är omöjlig att göra. Därtill är distinktionen ur ett hållbarhetsperspektiv förmodligen nödvändig. Kathleen McAffee, professor i internationella relationer och särskilt intresserad av frågor om politisk ekologi, har noterat hur politik ytterst handlar om ”vem som är berättigad till vad, vem som är skyldig vad till vem, hur sådana rättigheter ska upprätthållas” och, naturligtvis, vem som bestämmer över detta.[34] I klimatkrisens spår är det uppenbart att tingen och det icke-levande kan *få saker och ting att hända*. Översvämningar får

människor att fly och avskogning får djurarter att dö ut. Men jorden gräver inte ur sig själv. Att låta agensen utspela sig i mellanrummen, någonstans mellan marken, grävskopan och människan, riskerar att fungera avpolitiserande när ansvaret återfinns hos ingen.

Mitt förslag är att *Münich Depression* i stället görs begripligt som en manifestation av det *gemensamma*. Ugo Mattei, professor i jämförande rättsvetenskap, har diskuterat människans förhållande till sin omgivning genom att diskutera det gemensamma. För Mattei är detta gemensamma – det kan handla om exempelvis luft, vatten eller land – inte att tolka ytterst som ett objekt. Det kan, som han skriver, ”inte återföras på den moderna idén om en vara” utan ”existerar i själva verket bara i en kvalitativ relation”.[35] Detta sätt att resonera är delvis möjligt att återfinna hos ekologen Aldo Leopold och dennes marketik (*land ethic*), genom vilken möjligheten att tala om marken (*the land*) som en gemenskap – vilket inte bara syftar på den bokstavliga marken, utan också på luften och vattnet, växterna, djuren och människorna – också genererar ett ansvar för denna mark.[36] För varken Leopold eller Mattei går det att *ha* det gemensamma: vi är snarare *en del* av det gemensamma. Genom det kronologiska seende som Heizer har berört, det seende som inte bara uppmärksammar det vi ser framför, utan också bakom oss, kan *Munich Depression* – en påminnelse om människans förankring i världen, idag inskrivet i själva jordens historia – förmedla en markekologisk insikt om detta gemensamma. Allt levande hänger ihop, gränserna mellan människan och marken är inte alltid, vilket *Münich Depression* påminner oss om, tydliga. Det är en insikt som kan främja det ansvar människan både bör och framför allt, i motsats till stenarna, djuren och insekterna, *kan* ta.

## Slutnoter

1. Som geologisk term syftar en depression på ett nedsjunket landområde.

2. André Behncke, ”Die Geburt der Land-Art”, *Süeddeutsche Zeitung*, 2015-09-22, www.sueddeutsche.de/kultur/werk-der-wahl -die-geburt-der-land-art-1.2659073 (hämtat 2020-10-22). Egen övers.

3. Paul Warde, Libby Robin, Sverker Sörlin, *The Environment: A History of the Idea*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2018, s. 41.

4. Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, Calif. University of California Press, 2002, s. 39.

5. Boettger, s. 151f.

6. Se Philipp Kaiser och Miwon Kwon, ”Ends of the earth and back”, *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012, s. 11.

7. Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press, 2019, s. 46.

8. På engelska används termerna ”Land Art”, ”Earth Art” och ”Earth works”. ”Land art” tolkas ofta som en mer övergripande term.

9. Peter Josephson och Frans Lundgren, *Historia som kunskapsform*, Lund, Studentlitteratur, 2014, s. 9.

10. Laura Turner Igoe, ”Creative Matter: Tracing the Environmental Context of Materials in American Art”, *Nature's Nation: American Art and Environment*, red. Karl Kusserow och Alan C. Braddock, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018, s. 142f, 158f.

11. Robin Kelsey, “Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation”, *American Art*, nr 28, 2014, s. 11.

12. För ett exempel på en analys av detta slag, se Anna-Maria Hällgren, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, Möklinta, Gidlunds, 2013, se särsk. s. 27f.

13. Se exempelvis Andreas Malm, *The Progress of this Storm*, London, Verso, 2018; Andreas Malm, “Against Hybridism: Why We Need to Distinguish between Nature and Society, Now More than Ever”, *Historical Materialism*, vol. 27, nr 2, 2019, s. 156–187.

14. Anna Tunlind och Sven Widmalm, ”Forskning och framtid: Ett historiskt perspektiv”, *Det forskningspolitiska laboratoriet*, red. Anna Tunlid och Sven Widmalm, Lund, Nordic Academic Press, 2016, s. 8f.

15. Karolina Uggla, *Konst och kartläggning kring 1970: Modell, diagram och karta i konstens landskap*, Göteborg, Makadam, 2015, s. 109.

16. Uggla, s. 109f.

17. Kelsey, s. 11.

18. Michael Lailach & Uta Grosenick, Land Art, Köln, Taschen, 2007, s. 54.

19. *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, s. 248.

20. Boettger, s. 155

21. *Robert Smithson*, s. 251

22. Se Boettger, s. 210.

23. Boettger, s. 167.

24. Kaiser och Kwon, s. 22.

25. Se Boettger, s. 172.

26. Boettger, s. 167

27. Robert J. Kett. "Monumentality as Method: Archaeology and Land Art in the Cold War", *Representations*, vol. 130, nr. 1, 2015, s. 137.

28. Kaiser och Kwon, s. 27.

29. u.n, "Artist Known for Works Created in Nevada Desert", *New York Times*, 1985-06-03, s. 17.

30. Anna-Maria Hällgren, "Det kännbara landskapet: Om marken som gemenskap", *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr 78, 2020, s. 11ff.. För en fördjupad diskussion om fotografierna i jordkonstens spår, se Tom Holert, "Land Art's multiple sites", *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012, särskilt s. 103.

31. Heiner Friedrich, "Michael Heizer", I*nterview Magazine*, 2016-03-23, www.interviewmagazine.com/art /michael-heizer (hämtat 2020-10-22).

32. Douglas C. McGill, *Effigy Tumuli: The Reemergence of Ancient Mount Building*, Abrams, New York 1990, s. 43.

33. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N. C., Duke University Press, 2010, s. 112.

34. Kathleen McAfee, ”The politics of nature in the Anthropocene”, *RCC Perspectives*, nr 2, 2016, s. 65. Egen övers.

35. Ugo Mattei, *Gemensam nytta*, Delsbo, Balder, 2016 [2011], s. 107.

36. Aldo Leopold, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1968 [1949], s. 201–226.

## Vidare läsning

*Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012

*Nature's Nation: American Art and Environment*, red. Karl Kusserow och Alan C. Braddock, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018

Andreas Malm, "Against Hybridism: Why We Need to Distinguish between Nature and Society, Now More than Ever", *Historical Materialism*, vol. 27, nr 2, 2019

Ugo Mattei, *Gemensam nytta*, Delsbo, Balder, 2016

Kate Soper, *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, Oxford, Blackwell, 1995

# Källförteckning

## Otryckta källor


SSA, Biblioteksnämnden, Ritningar 1924–1925

SSA, Biblioteksnämnden, Biblioteksnämndens protokoll, 1927

SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1924–28

SSA, Biblioteksnämnden, Kontrakt för byggnation av huvudbiblioteket, 1931–33


## Tryckta källor


Ahlberg, Hakon, ”Gunnar Asplund arkitekt”, *Gunnar Asplund arkitekt 1885–1940. Ritningar skisser och fotografier*, Stockholm, 1943

Ainsworth, Maryan, “From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art”, *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 20, nr.1, 2005

Alaimo, Stacy och Hekman, Susan (red.), *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press, 2008

Anderson, Christy (et.al. red.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c.1250–1750*, Manchester, Manchester University Press, 2015

Appadurai, Arjun, “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986

”Artist Known for Works Created in Nevada Desert”, u.n., *New York Times*, 1985-06-03

”Arts and Crafts”, u.n., *Journal of Political Economy*, 1902

Astrup Bull, Knut och Gali, Andre (red.), *Material Perceptions, Document on Contemporary Craft No 5*, Stuttgart, Arnoldsche, 2018

Asplund, Gunnar, ”Några uppgifter om biblioteksbygget”, *Byggmästaren*, nr. 18, 1928

Asplund, Gunnar, ”Vår arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren*, nr. 35, 1931

Asplund, Gunnar, ”Konst och Teknik”, *Byggmästaren*, 19 maj 1936

Attfield, Judy, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Things*, Oxford, Berg Publishers, 2000

Axel-Nilsson, Göran, *Makalös. Fältherren greve Jakob De la Gardies hus i Stockholm*, Monografier utgivna av Stockholms kommun, 51, Stockholm, Liber, 1984

Barry, Fabio, *Painting in Stone: Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven och London, Yale University Press, 2020

Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N. C., Duke University Press, 2010

Bergström, Anders, ”Det moderna monumentet. Stadsbiblioteket och den historiska värderingen”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr 62, 2011

Bergström, Anders, ”Stadsbiblioteket, Stockholm”, *Tio byggnader som definierade 1920-talet*, red. Dan Hallemar, Stockholm, Arkitektur förlag, 2019

Blundell Jones, Peter, *Gunnar Asplund*, London, Phaidon, 2006

Bodman, Gösta, *Forshaga 1896–1946*, Göteborg, Linoleum AB Forshaga, 1946

Boettger, Suzaan, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002

Bomford, David, "Introduction", *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Leyden, 1998

Brilliant, Richard och Kinney, Dale, *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, Ashgate, 2012

Brown, Carolina, *Den bekväma vardagen: Kvinnor kring bord på 1700-talets Näs*, Stockholm, Carlsson, 2020

Brunnström, Lasse, *Svensk designhistoria*, Stockholm, Raster, 2010

Burke, Peter, "The Social History of Art", *The Historical Journal*, 1990

Böhme, Gernot, "Material splendour. A contribution to the critique of aesthetic economy", *Materiality and Architecture*, red. Sandra Karina Loschke, London och New York, Routledge, 2016

Caldenby, Claes och Hultin (red.), Olof, *Asplund*, Stockholm, 1985

Candlin, Fiona, *Art, Museums, and Touch*, Manchester, Manchester University Press, 2010

Cardinali, Marco and De Ruggieri, Maria Beatrice, "Da copia evidente a replica presunta: Le trace materiali nei doppi di Caravaggio", *La Copia: Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, red. Carla Mazzarelli, San Casciano, 2010

Cardinali, Marco, *Dalla diagnostica artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874–1938)*, Technical Art History I, Kermes, 2020

Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, New York, Thames and Hudson, 1990

Coen, Paolo, ”Caravaggio e i suoi nel mercato d’arte romano del XVIII secolo”, *Caravaggio e l’Europa: l’artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, red. Luigi Spezzaferro, Milano, 2009

Coltman, Viccy, ”Material Culture and the History of Art(efacts)”, *Writing Material Culture History*, red. Anne Gerritsen och Giorgio Riello, London, Bloomsbury, 2015

Coole, Diana H. och Frost, Samantha (red.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham, N.C., Duke University Press 2010

Cornell, Elias, ”Himlen som ett valv – Om Gunnar Asplunds rumsgestaltning”, *Arkitektur*, 1961

Croix, Sarah och Vedel Heilskov, Mads (red.), *Materiality and Religious Practice in Medieval Denmark*, Turnhout, Brepols, 2021

Deleuze, Gilles och Guattari, Félix, *Tusen platåer*, Hägersten, Tankekraft, 2015

Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, övers. John Goodman, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009

Diener, Samuel “New Materialisms”, *The Year's Work in Critical and Cultural Theory*, vol. 28, nr 1, 2020

Duncan, Alastair, *Orrefors Glass*, Woodbridge, Antique Collectors’ Club Ltd, 1995

Ebitz, David, ”Connoisseurship as practice”, *Artibus et Historiae*,18, 1988

Edling, Marta, *Om måleriet i den klassicistiska konstteorin. Praktikens teoretiska position under sjuttonhundratalets andra hälft*, diss., Stockholm, 1999

Elmlund, Peter och Mårtelius, Johan (red.), *Swedish Grace. En bortglömd modernism*, Bokförlaget Stolpe, 2020

Eriksson, Eva, *Mellan tradition och modernitet. Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930*, Stockholm, Ordfront, 2000

Eriksson, Eva, ”Biblioteket och kullen”, *Arkitektur*, nr 3, 2008

Eriksson, Eva, ”Mellan tradition och modernitet – Swedish Grace och arkitekturen”, *Swedish Grace: En bortglömd modernism*, red. Peter Elmlund och Johan Mårtelius, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020

Etlin, Richard A., ”The Pantheon in the Modern Age”, *The Pantheon: From Antiquity to Present*, red. Tod. A. Marder och Mark W. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 2015

Fennetaux, Ariane, Junqua, Amélie och Vasset, Sophie, *The Afterlife of Used Things: Recycling in the Eighteenth Century*, London, Routledge, 2015

Flemming, John och Honour, Hugh, *Lexikon för konsthantverk*, Stockholm, Bonniers, 1996

Focillon, Henri, *The Life of Forms in Art*, övers. Charles B. Hogan och George Kubler [1942], New York, Zone Books, 1992

Forty, Adrian, *Objects of Desire. Design and Society since 1750*, London, Thames & Hudson, 1986

Frick, Gunilla, Konstnärer i industrin, Stockholm, Nordiska museet, 1986

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Palo Alto, Stanford University Press, 2004

Hadorph, Johan, *Catalogus Librorum Qui in Historia & Antiquitatibus Patriae sub Imperio Clementissimi Regis Nostri DN. Caroli XI publicati sunt*, Stockholm, Johan Georg Ederdt, 1690

Hagen, Rune, ”Harmløs dissenter eller djevelsk trollmann? Trolldomsprosessen mot samen Anders Poulsen i 1692”, *Historisk Tidsskrift*, vol. 81, 2002

Hatt, Michael och Klonk, Charlotte, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester, Manchester University Press, 2006

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, N.C., Duke University Press, 2016

Hauge, Annette (et. al. red.), *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin och Boston, De Gruyter, 2021

Hayden, Hans (red.), *Kontextualisering*, Stockholm, Stockholm University Press, 2019

Hedlin Hayden, Malin och Petersson, Sonya, (red.), *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap. Semiotik*, Stockholm, Stockholm University Press, 2022

Herlitz-Gezelius, Ann-Marie, *Orrefors. Ett Svenskt Glasbruk*, Stockholm, Atlantis, 1984

Holert, Tom, ”Land Art's multiple sites”, *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2012

Holkers, Märta, *De svenska antikviteternas historia*, Stockholm, Bonniers, 2007

Holmér, Gunnel, ”Hantverket i centrum”, *Orrefors. Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman, Stockholm, Byggförlaget, 1998

Hällgren, Anna-Maria, *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogik och reformism i det sena 1800-talets populärkultur*, Möklinta, Gidlunds, 2013

Hällgren, Anna-Maria, ”Det kännbara landskapet: Om marken som gemenskap”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr 78, 2020

Ingold, Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013

Jones, Mark Ian, ”The visibility of divergence: Vicke Lindstrand – Swedishness, Scandinavianness and the Other”, *Konsthistorisk tidskrift*, 2016

Josephson, Peter och Lundgren, Frans, *Historia som kunskapsform*, Lund, Studentlitteratur, 2014

Joyce, Rosemary A. och Gillespie, Susan D., ”Making Things out of Objects that Move”, *Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*, red. Rosemary A. Joyce och Susan D. Gillespie, Santa Fe, New Mexico, School for Advanced Research Press, 2015

Kaiser, Philipp och Kwon, Miwon, ”Ends of the earth and back”, *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, red. Philipp Kaiser och Miwon Kwon, Los Angeles, Calif., Museum of Contemporary Art, 2012

Karlholm, Dan, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av ”allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag,1996.

Kelsey, Robin, “Ecology, Sustainability, and Historical Interpretation”, *American Art*, nr 28, 2014

Kett, Robert J., “Monumentality as Method: Archaeology and Land Art in the Cold War”, *Representations*, vol. 130, nr. 1, 2015

Knappett, Carl, *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005

Knappett, Carl, ”Materials with materiality?”, *Archaeological Dialogues*, 2007, nr 14 (2)

Kopytoff, Igor, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process”, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986

Krantz, Olle, ”Järnbruket som blev glasbruk”, *Orrefors. Glasbrukets historia 1989–1998*, red. Kerstin Wickman, Stockholm, Byggförlaget, 1998

Krasińska, Magdalena, “TheConvergence of Phenomenology and Semioitics in Georges Didi-Huberman’s Aesthetics of the Symptom”, *The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 49, nr. 2, 2018

Lailach, Michael och Grosenick, Uta, *Land Art*, Köln, Taschen, 2007

Landqvist, Jan, *Vilda idéer och djuplodande analys. Om designmetodikens grunder*, Stockholm, Carlssons, 1994

La Rocca, Eugenio, ”Agrippa's Pantheon and its origin”, *The Pantheon: From Antiquity to Present*, red. Tod. A. Marder och Mark W. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 2015

Latour, Bruno, *Reassemble the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005

Lee Downs, Laura, *Writing Gender History*, London, Bloomsbury Academic, 2010

Lehmann, Ann-Sophie, ”The matter of the medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials”, *The matter of art. Materials, practices, cultural logistics, c. 1250–1750*, red. C. Anderson, A. Dunlop and P.H. Smith, Manchester University Press, 2014

Leopold, Aldo, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1968 [1949]

Liepe, Lena, (red.), *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, Kalamazoo, Medieval Institute Publication,Western Michigan University, 2018

Löschke, Sandra (red.), *Materiality and Architecture*, London och New York, Routledge, 2016

Malm, Andreas, *The Progress of this Storm*, London, Verso, 2018

Malm, Andreas, “Against Hybridism: Why We Need to Distinguish between Nature and Society, Now More than Ever”, *Historical Materialism*, vol. 27, nr 2, 2019

Mankell, Bia, *Bild och materialitet*, Lund, Studentlitteratur, 2013

Manker, Elin, *Förlagd form: Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890* (diss.), Möklinta, Gidlunds, 2019

Manker, Ernst, *Die lappische Zaubertrommel: eine ethnologische Monographie, 1, Die Trommel als Denkmal materieller Kultur*, Stockholm, Thule, 1938

Marres, Noortje, *Material Participation. Technology, the Environment and Everyday Publics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012

Mattei, Ugo, *Gemensam nytta*, Delsbo, Balder, 2016

Mazzarelli, Carla, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa 1750–1870*, vol. 1, Campisano Editore, 2018

McAfee, Kathleen, ”The politics of nature in the Anthropocene”, *RCC Perspectives*, nr 2, 2016

McGill, Douglas C., *Effigy Tumuli: The Reemergence of Ancient Mount Building*, Abrams, New York 1990

Miller, Daniel (red.), *Materiality*, Durham, N. C., Duke University Press,2005

Miller, Daniel, *Stuff*, Cambridge, Polity Press, 2010

Mitchell, W. J. T., *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005

Müller, Anna-Lisa och Reichman, Werner, *Architecture, Materiality and Society. Connecting Sociology of Architecture with Science and Technology*, Studies, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015

Mårtelius, Johan, ”Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg”, *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 14–17 oktober, 1985

Mårtelius, Johan, ”Längs bokens rygg”, *Arkitektur*, nr 4, 2006

Norlander Eliasson, Sabrina, *Italian paintings. Three centuries of collecting*, Nationalmuseum, Stockholm. Vol. 1, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015

Olsen, Bjørnar, ”Material Culture after Text: Re-Membering things”, *Norwegian Archaeological Review*, 2003, nr 36:2

Olsen, Bjørnar, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*, Plymouth, AltaMira Press, 2010

Panofsky, Erwin, ”Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, *Meaning in the Visual Arts*, New York: Doubleday, 1955

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Harper & Row, 1972

Panza, Pierluigi, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: Dal ripristino alla conservazione delle opera d'arte*, Milano, 1990

Patrizio, Andrew, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press, 2019

Paulsson, Gregor, *Vackrare vardagsvara*, Stockholm, Rekolid förlag, 1986 (faksimil), original 1919

”Pehr Hilleström: Välähdyksiä 1700-luvun elämästa/1700-talet i blickpunkten”, Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014

Platon, *Den större Hippias, Platon, Skrifter. Bok 6*, övers. Jan Stolpe, Stockholm, Atlantis, 2009

Prown, Jules David, ”The Truth of Material Culture: History or Fiction?”, *American Artifacts: Essays in Material Culture*, East Lansing, Michigan State University Press, 2000

Ringbom, Sixten, *Stone, style and truth: The vogue for natural stone in Nordic architecture 1880–1910*, Helsinki, 1987

Rheen, Samuel, *En kortt relation om Lapparnes lefwerne och sedher, wijdskieppellsser, sampt i monga stycken grofwe wildfarellsser*, (1671), Uppsala, 1897

*Robert Smithson: The Collected Writings*, red. Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996

Schefferus, Johannes, *Lappland* (1673), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956

Schefferus, Johannes, *Lapponia*, Frankfurt 1673

Schwartz, Selma, ”Chinoiserie-Dekor auf schwarzgrundigem Sèvres -Porzellan”, *Schwartz Porcelain: Die Leidenschaft für Lack und ihre Wirkung auf das europäische Porzellan*, red. Monika Kopplin, Munich, Hirmer

Silvén, Eva (et.al. red.), *Sápmi – om att vara same i Sverige* (with parallel texts in Sámi and English), Stockholm, Nordiska Museet, 2007

Silvén, Eva,”Lapps and Sami—narrative and display at the Nordiska Museet”, *L'Image du Sápmi. Études comparées*, red. Kajsa Andersson, Örebro, Humanistic Studies at Örebro University, 2009

Silvén, Eva, *Friktion: Ernst Manker, Nordiska museet och det samiska kulturarvet*, Lund, Nordic Academic Press, 2021

Simpson, Pamela, *Cheap, Quick and Easy – Imitative Architectural Materials, 1870–1930*, Knoxville, University of Tennessee Press, 19

Snickare, Mårten, *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond:From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022

Steenberg, Elisa, *Svenskt adertonhundratalsglas: en konsthistorisk studie* (diss.), Uppsala universitet, 1953

*Stockholms stadsbibliotek med tillhörande park. Vårdprogram 2012*, Stockholms stad, Fastighetskontoret

Sullivan, Louis H, “The Tall Office Building Artistically Considered”, *Lippincott's Monthly Magazine*, 1896

Svensk *Uppslagsbok* (andra uppl.), ”Gate”, Malmö, Förlagshuset Nordens boktryckeri, 1949

Tilley, Christopher, ”Materiality in materials”, *Archaeological Dialogues*, 2007, nr 14 (2),

Tunlind, Anna och Widmalm, Sven, ”Forskning och framtid: Ett historiskt perspektiv”, *Det forskningspolitiska laboratoriet*, red. Anna Tunlid och Sven Widmalm, Lund, Nordic Academic Press, 2016

Turner Igoe, Laura,”Creative Matter: Tracing the Environmental Context of Materials in American Art”, *Nature's Nation: American Art and Environment*, red. Karl Kusserow och Alan C. Braddock, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018

Tynell, Knut, ”Stockholms stadsbibliotek”, *Byggmästaren*, 1922

Uggla, Karolina, *Konst och kartläggning kring 1970: Modell, diagram och karta i konstens landskap* (diss.), Göteborg, Makadam, 2015

Vakkari, Johanna (red.), *Mind and Matter*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 41, 2010

Vodret, Rossella, ”Bartolomeo Manfredi”, *I Caravaggeschi: Percorsi e protagonisti*, red. Alessandro Zuccari, Milano, 2010

Walker Bynum, Caroline, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2011

Warde, Paul (et.al.), *The Environment: A History of the Idea*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2018,

Weibull, Nina (red.), *Kärlek till glas. Agnes Hellners samling av Orreforsglas*, Stockholm, Raster, 1998

Westman Kuhmunen, Anna och Utsi, John Erling, *Gáriid áigi: sámiid dološ gáriid ja oskku birra/Trumtid: om samernas trummor och religion*, Jokkmokk, Ájtte, 1998

Wettergren, Erik, ”Varia”, *Svenska slöjdföreningens tidskrift*, 1914

Widman, Dag, ”Pionjärår, genombrott, triumf”, *Orrefors. Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman, Stockholm, Byggförlaget, 1998

Winter, Karin, ”Den italienska resan”, *Asplund 1885–1940*, utställningskatalog Arkitekturmuseet, Stockholm 1985

Yonan, Michael, ”The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing”, *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, red. Georg Ulrich Grossmann och Petra Krutisch. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2014

Yonemura, Ann, *Japanese Lacquer*, Washington, D. C., Freer Gallery of Art, 1979

Östlund, Gösta och Stübner, Hugo: ”Alkaliersättning inom glasindustrin, *Teknisk Tidskrift*, 1945

## Elektroniska källor

Behncke, André, ”Die Geburt der Land-Art”, *Süeddeutsche Zeitung*, 2015-09-22, www.sueddeutsche.de/kultur/werk-der-wahl-die-geburt-der-land-art-1.2659073 (hämtat 2020-10-22)

Edlund, Richard, *Slipat och graverat glas*, Kalmar läns museum, Byggnadsantikvarisk rapport 2018, s. 20–27, https://www.kalmarlansmuseum.se/site/assets/files/15552/det_slipade_glaset_webb.pdf, (hämtad 2020-07-30)

”Entangle/Konst och fysik”, Bildmuseet, Umeå Universitet, https://www.bildmuseet.umu.se/utstallningar/2018/entangle--konst-och-fysik/ (hämtad 2023-04-03)

”Experimentalfältet”, Accelerator, Stockholms universitet, https://acceleratorsu.art/utstallning/experimentalfaltet/ (hämtad 2023-04-03)

Friedrich, Heiner, ”Michael Heizer”, *Interview Magazine*, 2016-03-23, www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer (hämtat 2020-10-22)

*Gjuteriteknisk handbok*, ”Släppning”, Gjuteriföreningen, http://gjuterihandboken.se/handboken/5-modellberedning/56-slaeppning, (hämtad 2020-08-01)

http://heterogeneities.net (hämtad 2020-07-20)

http://www.bruno-latour.fr (hämtad 2020-07-20)

*Nordisk Familjebok*, ”Glasfabrikation”, band 9, 1908, http://runeberg.org/nfbi/ (2023-05-29)

”Nymaterialism”, Bonniers konsthall, Stockholm, https://bonnierskonsthall.se/utstallning/nymaterialism/ (hämtad 2023-04-03)

”Sápmi”, *Nordiska museet*, https://www.nordiskamuseet.se/utstallningar/sapmi (hämtat 2023-04-03).

# Författarpresentationer

**Anna Bortolozzi** är docent i konstvetenskap och studierektor för forskarutbildningen i konstvetenskap vid institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Hon har varit postdoc vid Bibiliotheca Hertziana i Rom och forskare vid Nationalmuseum i Stockholm. Hennes forskning kretsar kring tidigmodern arkitektur och arkitektonisk kultur. Hon har bland annat skrivit om Peterskyrkan i Rom, arkitektur och identitet, arkitekters bibliotek, antikreceptionen och renässansens arkitekturritningar och skissböcker. Hennes nuvarande forskningsprojekt, baserat på Nationalmuseum, handlar om kopior och kalkeringar i 1700-talets arkitektoniska praktiker.

**Anna-Maria Hällgren** är lektor i konst- och bildvetenskap vid Umeå universitet. Efter sin avhandling *Skåda all världens uselhet: Visuell pedagogisk och reformism i det sena 1800-talets populärkultur* (2013), har hon särskilt varit verksam inom det miljöhistoriska forskningsfältet och publicerat såväl vetenskapliga som populärvetenskapliga artiklar om konst och visuell kultur i förhållande till frågor om miljö, natur och hållbarhet. För närvarande är Hällgren medredaktör till två antologier – dels om visuella kulturstudier som forskningsfält, dels om hur konstvetenskap kan bedrivas i antropocen.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5832-3246

**Elin Manker** disputerade i konstvetenskap vid Stockholms Universitet på avhandlingen *Förlagd form. Designkritik och designpraktik i Sverige 1860–1890* (2019). Sedan dess har hon varit verksam som forskare och lektor vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hennes forskning rör design- och

hantverkshistoria, estetik och olika aspekter av modernitet. I ett pågående forskningsprojekt undersöker hon handel och produktion av hantverksmässigt utförd inredningstextil vid förra sekelskiftet. Bland de senaste publikationerna finns ”Object photography, illustrated price lists and the circulation of knowledge” ur antologin *Participatory Knowledge. History of Intellectual Culture Yearbook* (DeGruyter, 2022).
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1380-7378

**Sabrina Norlander Eliasson** är professor i konstvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik och vice direktör vid Svenska Institutet i Rom. Hon är författare till *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-Century Rome* (2009) och huvudredaktör för *Italian Paintings in the Nationalmuseum. Three centuries of Collecting* (2015). Sedan 2017 har hon varit föreståndare för mastersprogrammet i teknisk konstvetenskap vid Stockholms universitet och driver för närvarande ett forskningsprojekt kring transfer av konstnärlig teknik i det tidiga 1700-talets Europa.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2744-8329

**Mårten Snickare** är professor i konstvetenskap vid institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet, och föreståndare för Accelerator, konsthall och mötesplats för konst och forskning på universitetet. I sin forskning har han ägnat sig åt barockens konst och arkitektur samt åt kolonialismens och museernas sammantvinnade historier. Hans senaste bok är *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstkammer to the Current Museum Crisis* (Amsterdam University Press, 2022).
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5925-3657

**Michael Yonan** är professor i konsthistoria och Alan Templeton donationsprofessor i europeisk konsthistoria 1600–1830 vid University of California, Davis. Han

har publicerat en rad böcker och artiklar om konst och arkitektur i 1700-talets Europa, i synnerhet rokokons porträtt, konsthantverk och interiörer. Han är författare till *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art* (2011), och *Messerschmidt's Character Heads: Maddening Sculpture and the Writing of Art History* (2018). Han är också redaktör för bokserien *The Material Culture of Art and Design* vid Bloomsbury Visual Arts, London. Yonan arbetar för närvarande med en bok om materialitetens plats i konstvetenskaplig metodologi. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7796-3356

Boken behandlar ett begrepp som under de senaste decennierna fått en allt viktigare plats i humanistisk forskning: *Materialitet*. Den vänder sig till studenter i konstvetenskap och andra bildtolkande vetenskaper och är avsedd som en introduktion till materialitet som teoretiskt begrepp och till dess tillämpbarhet vid analyser och tolkningar.

Författarna ger konkreta exempel på hur materialitetsbegreppet kan öppna för tolkningar av viktiga meningslager i konstverk och andra kulturella artefakter. Efter den inledande introduktionen där olika perspektiv och begreppsliggöranden kring materialitet diskuteras gör sex forskare var sin analys utifrån sitt ämnesområde.

Exemplen, valda utifrån författarnas forskarexpertis, spänner från 1600-talet till modern tid och innefattar måleri, skulptur, arkitektur, konsthantverk och vad som brukar benämnas etnografika. De olika kapitlen visar tillsammans materialitetsbegreppets mångfacetterade karaktär men låser inte låser fast det vid en definition utan öppnar ögonen för ett flertal olika tolkningsvägar. Kapitlen baseras på ny forskning och är skrivna särskilt för denna bok.

*Materialitet* är den fjärde boken i serien *Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*.

Redaktörer för boken är Elin Manker och Mårten Snickare.



ISBN 978-91-7635-226-7

STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS